MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07198 804 2

USIKER UND IHRE WERKE

Mozarts Meisteropern

von

Hans Merian

VERLAG
HERMANN SEEMANN, NACHFOLGER
LEIPZIG

Mozarts Meisteropern.

Mozarts Meisteropern

I. Mozart als Dramatiker. II. Die Hochzeit des Figaro.
III. Don Juan. IV. Die Zauberflöte.

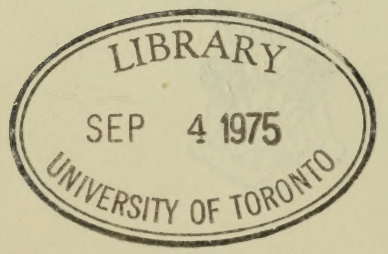
von

Hans Merian.

Leipzig 1900.
Hermann Seemann Nachfolger.

Alle Rechte vom Verleger vorbehalten.

ML
410
M9M45



Druck von E. Haberland in Leipzig.

I.

Mozart als Dramatiker.

Mozarts Bedeutung für die Musikgeschichte.

Wie der Name Raffael für uns alle Schönheit umfaßt, so gilt uns der Name Mozart als der Inbegriff alles Wohlklanges; und wie jener umbrische Jüngling den nachfolgenden Geschlechtern als der Maler aller Maler erschien, so sah die Nachwelt in dem ebenfalls viel zu früh dahingerafften Salzburger Meister den Komponisten aller Komponisten. Der Schimmer ewiger Jugend umzittert die beiden Gestalten. Der Geschmack der Menge hat sich vielfach gewandelt seit ihrem Scheiden, Malerei und Musik haben seitdem wiederholt andere Bahnen eingeschlagen und andere Ziele verfolgt, aber die Zeit hat ihnen und ihren Werken dennoch nichts anhaben können. Was sie geschaffen, ist noch nicht veraltet.

Raffael — Mozart: beide bezeichnen einen Höhepunkt in der Geschichte ihrer Kunst; in der künstlerischen Individualität beider laufen die Fäden einer vorangegangenen langen und mannigfaltigen Entwicklung zusammen. Alles, was die bildenden Künste der italienischen Renaissance seit dem gotischen Mittelalter in ihren verschiedenen Schulen und Pflegestätten geschaffen hatten, drängte nach Raffael hin, prophezeite gleichsam sein Kommen. Er war die Erfüllung aller Hoffnungen der Frührenaissance, deren verschiedene Kräfte und Strömungen sich in seiner künstlerischen Individualität zum schönsten Gleichgewicht, zur innigsten Harmonie verbanden und durchdrangen. So umfaßte das Genie Mozarts die Resultate der Musikentwicklung der ihm vorangegangenen Jahrhunderte. Da aber die Musik am Ende des achtzehnten Jahrhunderts schon einen viel internationaleren Charakter trug als die bildende Kunst an der Wende vom Quattrocento zum Cinquecento, so vereinigten

sich in Mozarts Schaffen nicht nur einzelne Lokalschulen, sondern die Stilgattungen der verschiedenen Länder, in denen die Musik damals die eifrigste Pflege fand. Aus einer innigen Verschmelzung des deutschen, italienischen und französischen Nationalstils ging Mozarts klassischer Stil hervor. Mozart hat die Musik eigentlich erst zur internationalen Sprache erhoben, indem er in seinen Meisterwerken die deutsche Polyphonie mit der italienischen Melodie und der französischen Rhythmik, d. h. mit anderen Worten, deutsche Gemütstiefe, italienische Schönheit und französische Charakterisierungskunst zu einem harmonischen Ganzen verband.

Der Genius Mozarts umfaßte alle Gebiete der Tonkunst. Auf jedem hat er Hervorragendes geleistet. Die größte Bedeutung aber erlangte er als Opernkomponist, — also auf jenem Gebiete der musikalischen Kunst, das an und für sich schon sozusagen alle übrigen in sich schließt; — er ist nicht nur der Schöpfer der deutschen Oper, sondern der modernen Oper überhaupt und als solcher einer der direkten Vorfahren des Schöpfers des modernen deutschen Musikdramas, Richard Wagners, als dessen Widerpart ihn Unverstand und Böswilligkeit so lange auszuspielen suchten.

Wir haben uns so sehr daran gewöhnt, in Mozart immer nur den unvergleichlichen Melodiker zu verehren, daß wir den genialen Dramatiker in ihm fast vergessen; indem wir in der Bewunderung der unsterblichen Schönheit seiner Werke ganz aufgehen, übersehen wir allzu leicht die außergewöhnliche und vor seinem Auftreten ganz unerhörte Charakterisierungskunst, die seinen Schöpfungen zur äußeren Schönheit auch noch den inneren Gehalt verleiht.

Gerade in Mozarts Opern offenbart sich uns die Verschmelzung der verschiedenen Nationalstile, die das musikalische Drama bis dahin beherrscht hatten, am deutlichsten, ganz besonders in seinen drei großen, unsterblichen Meisterwerken: „Die Hochzeit des Figaro", „Don Juan" und „Zauberflöte". Jede Nation hatte bis dahin in ihrer Oper immer nur

eine Seite des musikalischen Dramas ausgebildet und unter dem Uebergewicht dieser einen die anderen mehr oder weniger vernachlässigt: so die Italiener Melodie und Gesangskunst, die Franzosen Rhythmik, Tanz und charakteristische Aktion, die Deutschen die Instrumentalmusik und den strengen polyphonen Satz, der vorläufig allerdings nur zum kirchlichen Drama, zu Oratorium führen konnte, das in England unter Händel seinen Höhepunkt erreichte. Erst Mozart faßte alle diese Bruchstücke zu einem harmonischen Ganzen zusammen, er vereinigte und verschmolz die verschiedenen Einseitigkeiten zu einem allseitigen Gesamtbilde und schuf dadurch die moderne Oper, deren klassische Vorbilder er zugleich in den drei genannten Werken aufstellte.

Trotzdem ist der Grundcharakter von Mozarts klassischen Opern durchaus deutsch. Das ganze Mittelalter hindurch und noch zur Zeit der Renaissance war Italien die eigentliche Heimat der Musik gewesen. Seit der Epoche Bach, Händel, Haydn aber hatte Deutschland immer entschiedener die Führung im Reiche der Tonkunst übernommen. Nur auf dem Gebiet der Oper waren die Italiener noch unumschränkte Herrscher geblieben. Mozart hat sie mit seinen Meisteropern auch aus dieser letzten Herrscherstellung vertrieben und somit den endgiltigen Sieg der deutschen Musik über die italienische vollkommen gemacht. Die italienische Oper hatte nach Mozart wohl noch eine Zeit lang äußere Erfolge zu verzeichnen, aber ihren Einfluß auf die Weiterentwicklung der Kunstgattung hatte sie verloren. Nach und nach erblich auch der äußere Schein; die Blüte der italienischen Oper welkte dahin und verdorrte. Erst gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts begann sie sich — nun selber unter deutschem Einfluß — wieder etwas zu beleben, als Verdi mit seinen letzten Werken auftrat, und die sogenannten Veristen auftauchten, die allerdings mehr versprochen als gehalten haben.

Daß Mozart ihr stärkster Gegner war, und daß durch ihn ihrer Kunst die höchste Gefahr drohte,

das hatten die italienischen Komponisten schon zu Lebzeiten des Meisters sozusagen instinktiv erkannt, als man sich in Deutschland über seine eigentliche Bedeutung noch kaum klar geworden war. Darum verfolgten ihn die Italiener — Maestri und Sänger — sobald er in seiner ihm eigentümlichen Art zu schreiben begonnen hatte, unaufhörlich mit ihren Intriguen. Sie wußten ganz gut, daß es mit ihrer Herrlichkeit zu Ende sein werde, wenn diese Musik aufkomme. Soll doch Salieri nach Mozarts Tod geäußert haben: es sei gut, daß Mozart gestorben sei; denn sonst hätte man ihnen bald kein Stück Brot mehr für ihre Kompositionen gegeben. Trotz Mozarts frühem Hinscheiden hat sich aber das Schicksal der italienischen Oper doch erfüllt. Der Meister war heimgegangen, aber seine Werke lebten, und diese redeten eine neue eindringliche Sprache, die bald Gemeingut der ganzen musikalischen Welt werden sollte. Die ganze Weiterentwicklung des musikalischen Dramas ruhte fortan auf Mozarts Schultern, seine Nachfolger sind nicht nur die deutschen Klassiker und Romantiker, an die sich Richard Wagner, der Schöpfer des modernen Musikdramas, anschließt, sondern auch die Komponisten der neueren französischen komischen und großen Oper, ein Cherubini, Boieldieu, Auber, Meyerbeer verdanken ihm das Beste ihrer Kunst; und sogar der gefeiertste Meister Italiens des neunzehnten Jahrhunderts, Rossini, wäre ohne Mozarts Vorbild und Einfluß nicht denkbar. Mozarts Werke waren von universeller Bedeutung im eigentlichen Sinne des Wortes.

Die vormozartische Oper.

Ihrer universellen Bedeutung gemäß war die Mozartsche Oper aus verschiedenen Wurzelästen hervorgewachsen; sie bildete das natürliche Produkt und den Schlußstein der gesamten Entwicklung des musikalischen Dramas im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert.

Die Florentiner Schule.

Die Oper ist ein Kind der Renaissance, jenes Zeitalters, das an farbenprächtigen Gewändern, pomphaften Aufzügen und reicher theatralischer Prachtentfaltung eine ganz besondere Freude hatte. Um das Jahr 1600 verkehrte im Hause des Grafen Bardi zu Florenz ein Kreis hochgebildeter und schöngeistig beanlagter Männer, Litteraten und Musiker, dessen Seele der Dichter Rinuccini war, und dem die Komponisten Vincenzo Galilei, Girolamo Mei, Giulio Caccini, Jacopo Peri und Emilio Cavalieri angehörten. Diese wollten die antike Tragödie wiederherstellen und zu neuem Leben erwecken; denn gerade wie die anderen Künste des Altertums, die Architektur, die Plastik, die Malerei neu erstarkt waren, so sollte auch das antike Theater wieder in seiner ganzen Herrlichkeit emporblühen. Obgleich man damals über die Natur der griechischen Tragödie noch sehr unvollkommen unterrichtet war, so ging man doch frisch ans Werk. Man wußte, daß die Musik bei der Tragödie eine große und wichtige Rolle gespielt hatte; es galt also, die Verbindung zwischen Musik und Drama wieder herzustellen, d. h. ein Musikdrama zu schaffen. Dabei sollte natürlich der „antike" Charakter der Musik so getreu wie möglich nachgebildet werden. Von der antiken Musik wußte man aber, trotz den theoretischen Werken spätantiker Schriftsteller, die eifrig studiert wurden, auch nicht viel Sicheres, besonders war man über die praktische Musik und ihre Verbindung mit dem Drama ziemlich im Unklaren. Nur Eines stand fest: die Griechen hatten noch keine polyphone, sondern nur homophone Musik gekannt. Die Gegenwart aber kannte und pflegte ausschließlich den polyphonen Stil, der damals in höchster Blüte stand. Man suchte also die antike Musik hauptsächlich dadurch nachzuahmen, daß man wieder auf die Homophonie zurückgriff. Der Polyphonie wurde die begleitete Monodie, der einstimmige Gesang, entgegengesetzt; der stile rappresentativo oder recitativo, der darstellende oder recitierende Stil wurde geschaffen, der aus einer Art von Sprechmelodie bestand, die sich bei spärlichster Instrumental-

begleitung so eng wie möglich, beinahe ängstlich, an das Textwort anschloß. Diese Versuche, so unvollkommen sie waren, erlangten für die Gesamtentwicklung der Musik deshalb eine große Bedeutung, weil sie den ersten Keim zur modernen Melodie in sich bargen, die nun die Alleinherrschaft der mittelalterlichen (gotischen) Polyphonie stürzen und fortan zum wichtigsten Ausdrucksmittel der modernen Musik werden sollte.

Die venetianische Schule.

Einstweilen allerdings war in den Opern der Florentiner die Melodie noch recht dürr und spröde. Aber schon die venetianische Schule wußte ihr durch Einstreuung einzelner arioser Stellen in den einförmigen Gang der Recitative etwas mehr Leben und Geschmeidigkeit zu verleihen. Auch wurde die Instrumentalbegleitung etwas reicher ausgestaltet. Bei dem größten Meister der Schule, bei Claudio Monteverdi, treffen wir schon ziemlich alle Grundbestandteile der Oper, wenigstens im Keime vorgebildet: die Ouverture, damals noch Toccata genannt, Recitativ, Arie und Chor; auch zeigt seine Orchesterbegleitung bereits Ansätze zu charakteristischer Tonmalerei. Erst

Die neapolitanische Schule.

unter dem Einflusse der neapolitanischen Schule erhielt die italienische Oper feste und bleibende Gestalt. Die sangesfreudigen Neapolitaner erlösten die Musik mehr und mehr von der allzudrückenden Herrschaft des Textes, indem sie besonders die schöne Kantilene pflegten. Sie stellten die Musik als gleichberechtigt neben den Text. So hatte sich in den Werken ihres Altmeisters Alessandro Scarlatti ein schönes Gleichgewicht zwischen Wort und Ton ausgebildet, das melodische und das harmonische Prinzip, der schöne und der strenge Stil verbanden sich aufs glücklichste miteinander. Die Arie erhielt ihre feste, dreiteilige Gestalt (Dacapo-Arie), aus dem dürren nur mager mit dem Clavicembalo und einem Baßinstrumente begleiteten Recitativ entstand das voller begleitete recitativo accompagnato, d. h. diejenige Form, die wir gegenwärtig in der Oper schlechtweg als „Recitativ" zu bezeichnen pflegen, während das alte Recitativ allmählich zum sogenannten Secco-

Recitativ, einem schnellen, fast tonlosen und nur mit wenigen Klavierakkorden begleiteten Sprechgesange zusammenschrumpfte, das später hauptsächlich in der Opera buffa Verwendung fand. Hinreißend schöne Melodik, kraftvoller Ausdruck und hohes Pathos zeichneten die Opern Scarlattis und der älteren Neapolitaner aus. Durch die Schönheit ihrer Melodien eroberten sie die Welt. Aber die süße Melodik war auch das Gift, an dem die italienische Oper wieder zu Grunde gehen sollte. Bei den Nachfolgern Scarlattis schwand das hohe Pathos, schwand die Strenge des Stiles, und so blieb nur die nun leere und gehaltlose Schönheit der Melodie übrig. Die Alleinherrschaft der Arie begann, neben der alle andern Teile der Oper verkümmerten. Sogar die dramatische Handlung selber, das eigentliche Fundament des Ganzen, wurde mehr und mehr vernachlässigt, zur bloßen Schablone herabgedrückt. Jede Spur dramatischen Lebens war aus der Oper gewichen. Die Bühnenvorgänge dienten nur noch als Vorwand zur Aneinanderreihung möglichst zahlreicher und kunstvoller Arien, zwischen denen das eigentliche „Drama" in flüchtigen Recitativen dürftig und ganz nebenbei abgehandelt wurde. Duette wurden nur selten, größere Ensemblescenen fast gar nie angewandt, und der Chor wurde höchstens noch zur Verstärkung der Aktschlüsse herangezogen.

Das Virtuosentum.

Die Alleinherrschaft der Arie mußte naturgemäß diejenige der Sänger und Sängerinnen nach sich ziehen. Man ging nicht mehr in die Oper, um ein Drama zu sehen, kaum noch, um sich an ernsthafter Musik zu erfreuen, denn diese selbst war durch die Virtuosen immer mehr mit widernatürlichem Schnörkelwerk überladen worden, sondern um die erstaunlichen Triller und Koloraturen einer Primadonna oder das unnachahmliche Pianissimo eines Kastraten zu bewundern. Die Oper geriet immer mehr in die Unnatur hinein — war doch selbst ein in den höchsten Sopranoten trillernder Herkules keine ungewöhnliche Erscheinung! — und entfernte sich immer weiter von ihrem ursprünglichen Ideal: der antiken Tragödie.

Neben dieser Art Oper, die als die „ernsthafte“ galt und Opera seria hieß, weil mythologische oder historische Personen darin auftraten, hatte sich in Italien die Opera buffa, die komische Oper, ausgebildet. Sie war aus den kleinen Intermezzi oder Zwischenspielen entstanden, die zwischen die drei Akte der Opera seria, deren Handlung dem Zuschauer schließlich ganz gleichgiltig geworden war, eingefügt wurden. In diesen Zwischenspielen konnten sich der Schautrieb des Publikums und die Freude am wirklichen Theaterspiel befriedigen, die in der eigentlichen Oper keine Nahrung mehr fanden. Eine komische, burleske Handlung, von volkstümlichen Tänzen und Gesängen unterbrochen, bildete den Inhalt dieser Intermezzi, die zuerst nur aus einzelnen kleinen Scenen bestanden, nach und nach aber — den zwei Pausen, in denen sie sich abzuspielen hatten, entsprechend, zweiaktige Gestalt annahmen. In den Intermezzi mußte auf der Bühne etwas geschehen, und so konnte auch in der daraus entstandenen Opera buffa die dramatische Handlung niemals in so ungeheuerlicher Weise vernachlässigt werden, wie in der Opera seria. In der Opera buffa herrschte stets ein gewisses dramatisches Leben, wenn ihre einzelnen Figuren auch — ähnlich wie diejenigen der italienischen Komödie — zu stereotypen Masken erstarrten, und die behandelten Stoffe oft recht seicht und gehaltlos waren. Zudem konnte sich die Opera buffa freier bewegen. Als sie sich zur selbständigen Kunstform ausbildete, konnte sie nach und nach alle Ausdrucksformen der Opera seria, sogar die große Bravourarie, in sich aufnehmen, ohne sich aber an diese steifen Formen binden und die ihr eigentümlichen volkstümlicheren, freieren Formen deshalb aufgeben zu müssen. So erlangte gerade die Opera buffa die Fähigkeit, später noch befruchtend auf die Fortentwickelung des musikalischen Dramas einzuwirken, während die Opera seria mehr und mehr in ihrer vornehmen Arienherrlichkeit versteinerte.

Die Opera buffa.

Es war jedoch nicht nur der bezwingende Zauber der Melodie, welcher der italienischen Oper im siebzehnten

Einfluß der italienischen Oper.

und achtzehnten Jahrhundert den Sieg und sozusagen die Alleinherrschaft in ganz Europa sicherte, die Ueberlegenheit der Italiener zeigte sich auch darin, daß sie zu einer Zeit, wo sich die anderen Nationen auf dem Gebiete des musikalischen Dramas noch mit schwachen, tastenden Versuchen abmühten, gerade in dieser Kunstgattung schon fertige und feste Formen geschaffen hatten, sozusagen schon eine Kunsttradition besaßen. Es war verlockender und bequemer, die fertigen italienischen Kunstformen einfach zu adoptieren, als auf den mühsamen eigenen Versuchen weiterzubauen. So wurde durch das Uebergewicht der Italiener in den anderen Ländern die Entwicklung einer nationalen Oper verhindert, oder unterbrochen, wo sich bereits Ansätze dazu gezeigt hatten. Zudem muß man in Betracht ziehen, daß die Oper in jenen beiden Jahrhunderten keine volkstümliche, sondern vor allem eine höfische Kunstgattung war, und dem Geschmacke der höfischen Gesellschaft der Barock- und der Rokokozeit kam die italienische Oper mit ihrer äußeren Pracht, ihren mythologischen Göttern, Helden und Schäfern, ihrer sinnlichen Melodik und ihrem geringen geistigen Gehalt entgegen. Auch das Heer von welschen Primadonnen, Sängern, Kapellmeistern und Virtuosen, das sie in ihrem Gefolge mit sich führte, paßte trefflich in jene Welt der Galanterie und der nimmer ruhenden höfischen Intrigue hinein.

Die Anfänge der deutschen Oper.

Auch in Deutschland hatten sich Ansätze zu einem nationalen musikalischen Drama gezeigt. Die ältesten Spuren führen auf die komischen Scenen in den kirchlichen Mysterienspielen zurück, in denen Volkslieder eingeflochten wurden. Der Nürnberger Dichter Jakob Ayrer begann schon um 1598 deutsche Lieder- oder Singspiele in strophischer Form zu schreiben, die nach bekannten Melodien gesungen wurden. Der Nürnberger Organist Johann Gottlieb Staden (1579 bis 1634), ein tüchtiger und gelehrter Musiker, schrieb die älteste deutsche Oper, die uns erhalten ist: „Seelewig", ein allegorisches Singspiel, das zwar schon einigen italienischen Einfluß verriet, aber in seinen

liedartigen Sätzen und in seiner schärferen, wenn auch noch etwas unbeholfenen musikalischen Charakterisierung der handelnden Personen, doch schon auf einen eigenartigen deutschen Stil hindeutet. Doch scheinen diese Versuche vereinzelt geblieben zu sein.

Die Hamburger Oper.

Das erste ständige deutsche Operntheater wurde 1678 in Hamburg gegründet und mit dem biblischen Singspiel „Adam und Eva, oder der geschaffene, gefallene und wieder aufgerichtete Mensch" von Johann Theile (1646—1724) eröffnet. Auf dieser Bühne wurde, wie schon die neben den damals üblichen mythologischen und allegorischen Geschichten vielfach behandelten biblischen oder auch derb realistischen Stoffe beweisen, im Gegensatz zu der höfischen italienischen Oper die Pflege eines volkstümlichen deutschen musikalischen Dramas angestrebt. Neben dem schon genannten Johann Theile wirkten als Komponisten an der Hamburger Oper der begabte, aber etwas oberflächliche Reinhard Keiser (1674—1739), der vielseitige, auch als Kritiker und Theoretiker bedeutende, wenn auch allzu eitle Johannes Mattheson (1681—1764) und kurze Zeit sogar der junge Händel. Aber trotz allen Anstrengungen der Direktoren und Komponisten, geriet die Hamburger Oper immer mehr ins italienische Fahrwasser, und schon im Jahre 1738 hatte die deutsche Oper ausgespielt und eine italienische Truppe (die Gebrüder Mignotti) setzte sich in ihrem Hause am Gänsemarkt fest.

Wenn sich die deutsche Oper in einer freien Stadt wie Hamburg, wo das Theater doch, so viel es in damaliger Zeit überhaupt möglich war, auf volkstümlichem Boden stand, nicht halten konnte, so wurde an den verschiedenen Hofbühnen kaum der Versuch gemacht, dem musikalischen Drama irgendwie eine nationale Richtung zu geben. Hier gab es nur italienische Bühnen (selbst wenn deutsch gesungen wurde, was übrigens immer seltener vorkam), und die deutschen Komponisten, die hier Erfolg haben wollten, mußten in ihrer Kunst Italiener werden, was einigen von ihnen, wie z. B. dem berühmten Johann Adolf Hasse (1699—1783) so gut gelang,

daß sie sogar in Italien erfolgreich mit den Italienern konkurrieren konnten.

Die englische Oper.

In England, wo das polyphone Madrigal besonders beliebt war und sich länger in der Gunst des Publikums hielt als anderswo, fand der neue homophone Stil zuerst wenig Anklang und konnte sich nur schwer gegen die Kontrapunktisten durchsetzen. Auch wurde die Entwicklung der Oper durch die puritanischen Theaterverbote gehindert und verzögert. Doch gelangte, als dieser Bann einmal gebrochen war, auch hier der neue monodische Stil endlich zum Durchbruch, und in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts begannen die italienischen Sänger und Musiker auch London zu überfluten. Selbst das Auftreten Henry Purcells (1658—1695), der in seinen Opern die nationale Eigenart seines Volkes zum Ausdruck zu bringen suchte, konnte der zunehmenden Verwelschung der englischen Oper keinen Einhalt thun, zumal diesem bedeutendsten Komponisten, den England hervorgebracht hat, leider eine zu kurze Lebensdauer und Wirkungszeit zugemessen war. Nach Purcells Tod faßten die italienischen Sänger und Komponisten auf den Londoner Bühnen wieder festen Fuß. Sie wirkten zuerst neben den einheimischen Künstlern; ja, es war nichts außergewöhnliches, wenn in ein und derselben Oper abwechselnd englisch und italienisch gesungen wurde, so sehr war schon das Gefühl für die Einheitlichkeit des dramatischen Kunstwerkes geschwunden. Im Jahre 1719 gründete der englische Adel unter Beteiligung des Hofes eine große italienische Oper, die „Royal academy of music". An die Spitze dieses Unternehmens trat kein Geringerer als Georg Friedrich Händel. Dieser hatte, seit er von der Hamburger Oper geschieden war, seine Studien in Italien vervollständigt, er war in Florenz, Venedig, Rom und Neapel mit den größten Meistern in persönlichen Verkehr getreten und hatte sich als Komponist italienischer Opern bereits einen geachteten Namen erworben. Händel hatte sich die Kunst der Italiener völlig zu eigen gemacht. Doch ahmte er

G. F. Händel.

ihre Formen nicht nur äußerlich nach, wie so mancher andere deutsche Komponist, sondern er wußte ihnen den Stempel seiner machtvollen Persönlichkeit aufzudrücken. Er lernte von den Italienern, er eignete sich ihr feines Gefühl für Schönheit und Ebenmaß an, aber er ward nicht selbst zum Italiener; denn die schöne Form war ihm niemals Selbstzweck, sondern nur Mittel, die handelnden Personen und Situationen zu charakterisieren. Er fügte zur italienischen Schönheit die deutsche Kraft und Tiefe. Als Schüler der deutschen Organisten beherrschte er aber auch den polyphonen Stil, den die italienischen Opernkomponisten schon ganz vernachlässigten, und dadurch vermochte er seinen Arien eine weit reichere und gediegenere harmonische Unterlage zu geben und alle seine Sätze, besonders aber die Chöre, viel machtvoller auszugestalten als die Italiener. So ward Händel, der zum ersten Male die deutsche und die italienische Kunst umfaßte und zu einem einheitlichen Stile verband, der größte dramatische Komponist seiner Zeit. Aber selbst einer so kräftigen Individualität wie Händel gelang es nicht, die Oper auf ihrer abschüssigen Bahn aufzuhalten. Die Zeit seiner Londoner Theaterleitung war ein beständiger Kampf gegen das seichte italienische Virtuosentum und die mit den welschen Sängern und Komponisten im engsten Zusammenhang stehenden Intriguen und Parteibildungen im Publikum, ein Kampf, der sogar seine physischen Kräfte aufzuzehren drohte. Nach zwanzigjährigem Ringen trat er vom Kampfplatz zurück, indem er das ernsthafte musikalische Drama einstweilen ins Oratorium hinüber rettete. Seine zahlreichen weltlichen Opern sind heute verschollen, aber seine geistlichen Musikdramen, seine Oratorien leben und sind in unseren Tagen in Deutschland erst recht populär geworden.

Die französische Oper.

Das einzige Land, das sich gegen die italienische Oper spröde verhielt, war Frankreich. Der Grund dafür liegt nicht nur in der starken Eigenart des französischen Volkes, die sich fremder Art und Kunst gegenüber überhaupt wenig aufnahmefähig und an-

schmiegsam zeigt, und in dem stark ausgesprochenen Nationalgefühl, sondern auch in den äußerlichen Verhältnissen der Pariser Theater, die ganz und gar vom Hofe abhängig waren, da die theatralischen Aufführungen eigentlich nur einen integrierenden Teil der Hoffestlichkeiten bildeten. Bei diesen Hoffestlichkeiten spielten Ballette und ballettartige Feeerieen mit farbenreichen Kostümen, prächtigen Dekorationen, überraschenden Verwandlungen und allen erdenklichen Bühnenmaschinerien die größte Rolle. So kann denn auch ein solches im Jahre 1581 aufgeführtes ungeheuerliches Spektakelstück, das sogenannte „Ballet comique de la Reine" als Ausgangspunkt der französischen (großen) Oper angesehen werden, in der, im Gegensatz zur italienischen, der Tanz (Ballett) bis auf den heutigen Tag noch eine bevorzugte Rolle spielt.

In den Jahren 1645 und 1647 hatte Kardinal Mazarin Versuche gemacht, die italienische Oper in Paris einzubürgern, indem er venetianische Truppen zu Gastspielen berief. Doch fand der Hof keinen Geschmack an dieser Art Unterhaltung, und die Italiener konnten sich in Paris nicht halten. Auch die französischen Komponisten wurden durch diese Gastspiele vorläufig noch nicht zur Nachahmung angeregt. Erst 1659 komponierte der Organist Robert Cambert (1628—1677) die erste „Comédie française en musique", ein Schäferspiel, dessen Text der Dichter Pierre Perrin verfaßt hatte. Der Kardinal ermunterte die Autoren zu weiterem Schaffen. Schließlich erlangte Perrin ein königliches Privileg und gründete 1671 die „Académie royale de musique", die Stammmutter der Pariser großen Oper. Dieses Privileg gelangte schon im folgenden Jahre in die Hände des schlauen Florentiners Jean Baptiste de Lully (1633—1687), der sich vom armen Küchenjungen durch seine vielseitigen Talente als Tänzer, Sänger, Schauspieler und Musiker, zum königlichen Günstling aufgeschwungen und dem Hofe unentbehrlich zu machen gewußt hatte. Lully wurde der eigentliche Schöpfer der französischen National-

oper, indem er den stile rappresentativo der Florentiner dem französischen Geschmack und den Eigentümlichkeiten der französischen Sprache anpaßte. Der musikalische Dialog seiner Opern bewegte sich in eintöniger Deklamation, wobei jeder geringste Ansatz zu arioser oder liedartiger Melodiebildung ängstlich vermieden wurde. Die Deklamation des Wortes sollte vor allem klar und mit dem nötigen rhetorischen Pathos zur Geltung kommen. Die allzugroße Oede dieses Dialogs wurde durch eingestreute Chöre und Tänze unterbrochen. Die Orchesterbegleitung des Gesanges war ganz primitiv, sodaß die Instrumentalmusik nur bei den Tänzen und in der Ouvertüre zur Geltung kam. Die von Lully geschaffene Opernform wurde später von Jean Philippe Rameau (1683—1764) insofern weitergebildet, als dieser den Orchesterpart reichlicher ausgestaltete. Doch kam auch er über das gespreitzte Pathos des deklamatorischen Stils nicht hinaus; auch er vermochte sich noch nicht zur freien Melodie aufzuschwingen. Da in dieser Weise in der französischen Nationaloper die Musik nur die Dienerin des Textes war, so erlangte dieser hier eine größere Wichtigkeit als auf den Opernbühnen der übrigen Länder. Die französische Oper blieb immer ein Drama, das als solches den Zuschauer interessieren und nicht nur als Vorwand für eine Reihe von Musikstücken dienen wollte. Die französischen Opernbücher des 17. und 18. Jahrhunderts sind denn auch im großen und ganzen denjenigen der anderen Nationen an dramatischem Gehalt und Schönheit der Sprache weit überlegen. So war die französische Oper zum geraden Gegenteil der italienischen geworden. Herrschte hier die Musik, so regierte dort ebenso unumschränkt das Drama; ging nach und nach alle Deklamation der Italiener in Melodie und Koloraturengetriller auf, so war die Melodie in der musikalischen Deklamation der Franzosen geradezu verpönt; räumten diese dem Chor und dem Tanz eine bedeutende Stelle ein, so beschränkten jene den ersteren auf ein Minimum und verbannten letzteren ganz aus der Opera seria.

Beide waren in ihrer Art einseitig, die italienische Oper sowohl wie die französische.

Ähnlich wie in Italien die Steifheit der Opera seria durch die Opera buffa, so wurde in Frankreich die vornehm pathetische Eintönigkeit der heroischen oder großen Oper durch die Entstehung der Opéra comique teilweise ausgeglichen. Die französische komische Oper war volkstümlichen Ursprungs, da sie aus den sogenannten Vaudevilles entstand. Mit diesem Namen (dessen eigentliche Bedeutung noch nicht endgiltig erklärt ist), bezeichnete man strophenförmige Lieder witzigen und satirischen Inhaltes, deren Pointe in einen nach jeder Strophe wiederholten Schlagreim (Refrain) verlegt wurde, und die demnach als die Vorläufer unserer modernen „Couplets" angesehen werden können. In der Folge verstand man darunter aber auch volkstümliche heitere Scenen und kleine Stücke, Singspiele, in denen solche „Vaudevilles" eingestreut waren, und schließlich sogar das Theater, wo derartige Singspiele aufgeführt wurden. Im Vaudeville konnten sich der natürliche Frohsinn und vor allem die Spottlust der Franzosen Luft machen, die in der steifen großen Oper keine Befriedigung fanden. Diese Singspiele entwickelten sich aber erst zur eigentlichen komischen Oper, als 1752 eine italienische Buffonistentruppe mit Pergolesis „Serva padrona" (die Magd als Herrin) nach Paris kam, deren leichte und graziöse Melodik einem Teil der französischen Musiker über die Unnatur des pathetischen Deklamationsstiles der großen Oper die Augen öffnete. Angeregt durch die Italiener schrieb Jean Jacques Rousseau sein Singspiel „Le devin du village", das mit großem Erfolge bei Hofe und später auch an der großen Oper gegeben wurde; andere Komponisten, wie Duni, Danican (Philidor), Monsigny folgten, bis schließlich die komische Oper in Grétry (1741—1813) den ersten großen Meister fand. Auch in Frankreich konnte die komische Oper einen größeren Formenreichtum entfalten, als die heroische. Die Basis des Ganzen bildete, wie im alten Vaudeville, der Prosadialog; neben den einfachen coupletsartigen Gesangseinlagen

Die Opéra comique.

erschien aber auch das volkstümliche Lied, die Romanze; aus der italienischen Oper war die Arie herübergenommen, wenn auch weniger in der Form der steifen Dacapo-Arie als in ihren kleineren, freieren und beweglicheren Formen, als Rondeau und Cavatine. Französische Grazie und französischer Esprit kamen hier zu Worte; alles, was langweilig, steif und altmodisch war, blieb aus ihr verbannt. Dadurch wirkte sie auch wiederum verjüngend auf die große Oper zurück, die sich nun die freieren Formen ebenfalls anzueignen begann, und half dadurch, daß sie ein Verschmelzen der verschiedenen Stile anbahnte, in Frankreich den Boden für Glucks Reformen vorbereiten.

Glucks Opernreform.

Es war einem deutschen Meister beschieden, der französischen großen Oper neue Bahnen zu weisen, und damit zugleich eine neue Aera in der Geschichte des musikalischen Dramas einzuleiten, indem er die Oper aus den Fesseln nationaler Einseitigkeit erlöste und wieder ein natürlicheres und harmonischeres Verhältnis zwischen Drama und Musik herstellte. Christoph Willibald Gluck (1714—1787) hatte seine musikalischen Studien bei Giovanni Battista Sammartini in Mailand gemacht und bis in sein vierzigstes Jahr hinein Opern im herkömmlichen italienischen Stile geschrieben, die sowohl in Italien selber, wie auch im Auslande großen Anklang fanden. Er führte lange Jahre das unstete Wanderleben der damaligen Opernkomponisten, wurde bald nach dem Norden, bald nach dem Süden verschlagen und lernte so die Theater- und Musikverhältnisse der verschiedenen Nationen aus eigener Anschauung kennen. Im Jahre 1745 wurde er an die italienische Oper nach London berufen. Die Reise führte ihn über Paris; dort machte er sich mit dem Stile Rameaus bekannt, in London aber hörte er die gewaltigen Werke Händels, die einen starken und nachhaltigen Eindruck auf ihn machten. Dazu kam, daß er in London zum ersten Male mit seinen eigenen Werken einen Mißerfolg erlebte. Diese Erfahrungen scheinen seinen Glauben an die italienische Kunst erschüttert zu haben. Er begann seitdem, wenigstens da, wo ihm die Text-

bücher dazu Gelegenheit boten, größeres Gewicht auf Charakteristik und dramatischen Ausdruck zu legen. Aber erst als er in Wien, wo er seit 1754 als Kapellmeister an der Hofoper wirkte, mit dem jungen Italiener Raniero da Calsabigi zusammentraf, und in diesem einen kongenialen Librettisten fand, konnte er seinen neuen Stil begründen. Calsabigi lieferte ihm die Textbücher zu seinen drei ersten (italienischen) Reformopern „Orpheus und Euridice", „Alceste", und Paris und Helena", von denen die beiden ersteren zu den klassischen Meisterwerken der modernen Oper zählen und noch heute unsere Bewunderung erregen. „Ein ernsthaftes Singspiel ohne Kastraten, — eine Musik ohne Solfezieren, oder wie ich es lieber nennen möchte, Gurgeley, — ein welsches Gedicht ohne Schwulst und Flitterwitz — mit diesem dreifachen Wunderwerke ist die Schaubühne nächst der Burg wieder eröffnet worden", diese Worte, die der Wiener Schriftsteller G. v. Sommerfeld nach der Erstaufführung der „Alceste" schrieb, malen am besten den Eindruck, den diese Werke damals machten. Zum ersten Male war in der Oper wieder ein einheitliches Kunstwerk geschaffen worden. Die dramatische Handlung war wieder in ihre Rechte eingesetzt, und alles, was sie irgendwie stören konnte, mit strenger Konsequenz beseitigt worden. An die Stelle müßiger und nichtssagender Liebeständelei waren große Affekte und echte Leidenschaften getreten. Das Wort kam klar zur Geltung, daneben aber konnte sich an den lyrischen Stellen auch die Melodie ausbreiten, deren einfache und edelschöne Linien nicht mehr durch geschmacklos angehäufte Verzierungen verunstaltet wurden. Der Gesang sollte zur Geltung kommen, nicht der Sänger und seine hohle Virtuosenkunst. Die Arie war nicht verbannt, doch mußte sie sich dem Sinne der Handlung und der dramatischen Situation fügen; die traditionellen Textwiederholungen wurden beseitigt, wo sie störend wirkten; wie Gluck denn überhaupt der Form nur so lange Geltung zugestand, als sie nicht mit dem Sinne des Ganzen in Zwiespalt trat. Die recitativischen oder deklama-

torischen Stellen, die die in geschlossene Formen gekleideten Sätze miteinander verbanden, wurden trotz der streng dem Texte folgenden Deklamation doch melodisch und besonders auch orchestral reicher ausgestaltet, als es bis dahin üblich gewesen war, so daß der grelle Unterschied zwischen Arie und Recitativ weniger empfindlich ward, und die einzelnen Scenen und Akte in einheitlicherem musikalischem Fluß dahinströmten. Der Chor wurde in die Handlung hineingezogen und zu mächtigen dramatischen Wirkungen verwandt; und sogar der charakteristische Tanz mußte an geeigneten Stellen sinnvoll dem Ganzen dienen.

Glucks erste Reformopern fanden Beifall und Bewunderer, doch sah der Meister ein, daß er sich in Wien für seine Bestrebungen keinen dauernden Erfolg versprechen könne. Der Einfluß der Italiener war zu stark. Er wandte sich nach Paris. Hier, wo das Publikum an das Pathos gewöhnt und dafür empfänglich war, hier, wo eine sinnvolle dramatische Handlung von jeher die Grundlage der Oper bildete, mußten seine Reformen günstigeren Boden finden. Mit seiner „Iphigenie in Aulis", deren Textbuch Marie François du Roullet nach Racines gleichnamiger Tragödie bearbeitet hatte, errang er in Paris seinen ersten Sieg. Aber auch hier setzte es heiße Kämpfe. Die Gegner führten den fruchtbarsten und erfolgreichsten italienischen Opernkomponisten der damaligen Zeit, Nicola Piccini gegen ihn ins Treffen. Der berühmte Streit der Gluckisten und Picciniſten hielt ein paar Jahre lang die ganze musikalische Welt in Atem. Aber Gluck siegte mit seiner „Armida" und endgiltig mit seiner „Iphigenie in Tauris", dem vollkommensten und harmonisch am schönsten abgerundeten Werke unter seinen Meisteropern.

Gluck hatte mit seinen Meisterwerken den Traum der alten Florentiner Camerata, die Wiedererweckung der griechischen Tragödie durch die Opernbühne, so weit verwirklicht, als eine solche Wiederbelebung, oder besser: Neugestaltung, in der modernen Zeit und mit Hilfe einer völlig verschiedenen, unter ganz anderen Kulturverhältnissen entstandenen Kunstform überhaupt

möglich war. Trotzdem schuf er keine antiken Tragödien und beabsichtigte dies auch gar nicht. Aber er schenkte der Opernbühne wieder ein würdiges und sinnvolles Drama und schilderte die in den vergangenen Jahrhunderten so vielfach mißhandelten antiken Heldengestalten in würdiger Weise. Er stellte die Musik in den Dienst der dramatischen Idee, ohne ihrem eigenen Wesen Gewalt anzuthun, indem er alle in einer anderthalbhundertjährigen Entwicklung der Oper gewonnenen Ausdrucksmittel seinen Zwecken dienstbar machte und die Stilarten der verschiedenen Nationen zu einem neuen einheitlichen Stil zu verschmelzen suchte. Diese Verschmelzung gelang zwar nicht vollkommen; die charakteristische Deklamation stört manchmal die freie Entfaltung der Melodie, das Ballett nimmt einen zu breiten Raum ein, der freie musikalische Erguß wird allzu oft durch das starke reflexive Element gehemmt. Die einzelnen Elemente seines Stiles sind mehr zusammengeschweißt als eigentlich verschmolzen. Darum haftet seinen Gestalten bei all ihrer edlen, einfachen Schönheit etwas Unlebendiges, Statuenhaftes an. Er ist an musikalisch-dramatischen Ausdrucksmitteln reicher, in seinem Stil universeller als alle seine Vorgänger; die Musik dient in seinen Werken der dramatischen Idee vollkommener als je zuvor, — aber sie „dient" eben dem Drama, sie hat noch kein eigenes dramatisches Leben, sie ist noch nicht selbst zur „dramatischen Musik" geworden. Diese Wandlung vollzog sich erst in Mozart, und deshalb bilden Glucks Meisterwerke, — obgleich man ihren Schöpfer als den großen Wiedererwecker des ernsthaften musikalischen Dramas ansehen muß, — doch eigentlich weniger das Fundament, auf dem sich die Oper des neunzehnten Jahrhunderts aufbaute, als vielmehr den Schlußstein und die schöne Krönung der „Renaissanceoper" — wenn man diese Bezeichnung trotz der Zeitverschiebung gebrauchen darf —, zu deren Aufbau die Florentiner Camerata den Grund gelegt hatte.

Das deutsche Singspiel.

Machte sich durch Gluck der Einfluß der französischen großen Oper auch in Deutschland geltend, so

hatte hier schon vorher das sich allmählich zur Opéra comique entwickelnde französische Singspiel Eingang gefunden und befruchtend auf die Opernverhältnisse eingewirkt. Frankreich war damals das tonangebende Land, und am eifrigsten wurde gerade in Deutschland französisch parliert und französisches Wesen nachgeahmt. Die mit anderer Modeware von Paris importierten graziösen französischen Singspiele mußten unter diesen Umständen in Deutschland um so mehr Anklang finden, als sie in ihrer heiteren Natürlichkeit der immer mehr verknöchernden italienischen Oper gegenüber sozusagen das volkstümliche Element vertraten. In den italienischen Opern kümmerte man sich wenig um den Text, sie wurden von Italienern italienisch gesungen. Die lustigen und witzigen französischen Singspiele aber wollte man genau verstehen, sie wurden deshalb schon früh ins Deutsche übersetzt. Damit wurde die alte Freude am Singspiel wieder geweckt, das ja eigentlich auch die ursprüngliche Form der ersten deutschen Opernversuche gewesen war. Den Uebersetzungen und Bearbeitungen folgten bald Nachahmungen. Eines der ältesten dieser deutschen Singspiele war „Der krumme Teufel" von Haydn (1751). Auch Gluck hatte in den Jahren, wo er in Wien Kapellmeister war (1751—1762), eine Anzahl französischer Singspiele komponiert oder bearbeitet und sich dadurch mit den Eigentümlichkeiten der französischen Sprache eingehend vertraut gemacht. Die bekanntesten dieser Stücke sind „Der betrogene Kadi" (1878 neu bearbeitet) und „Die Pilgrime von Mekka" (La rencontre imprévue). Als eigentlicher Vater des deutschen Singspieles muß indessen der Leipziger Thomaskantor Johann Adam Hiller (1728—1804) gelten. Er komponierte eine große Zahl von Singspielen, die alle vielen Beifall und große Verbreitung fanden („Lottchen am Hofe", „Die Liebe auf dem Lande", „Die beiden Geizigen", „Der Dorfbarbier", „Die Jagd", „Der Erntekranz", „Die Jubelhochzeit" u. s. w.). Die Texte zu der Mehrzahl seiner Singspiele waren von dem Leipziger Dichter Christian Felix Weiße, meistens nach französischen Vorbildern,

verfaßt. Weiße war ein nüchterner und trockener Poet, aber er verstand volkstümlich zu schreiben, und Hiller wollte durch die seinen Singspielen eingestreuten Lieder, die jeder leicht nachsingen konnte, veredelnd auf den Geschmack der großen Massen wirken, was ihm auch gelang. Er erweiterte die alte Form des Singspieles — das nur ein einfaches, volkstümliches Liederspiel war — dadurch, daß er den in seinen komischen Stücken auftretenden vornehmen Personen, teils um sie als solche zu charakterisieren, teils in parodistischer Absicht, statt der einfachen volkstümlichen Liedsätze regelrechte Arien in den Mund legte. Dadurch fanden nach und nach die künstlicheren Formen der Oper Eingang ins Singspiel, das sich so zur komischen Oper umzubilden begann. Singspiele in Hillers Weise komponierten ferner Chr. G. Neefe, Franz Andreas Holly, Ernst Wilh. Wolf, Joh. André, Joh. Friedr. Reichardt, Ignaz Umlauf u. a. Der bedeutendste unter den deutschen Singspielkomponisten war Karl Ditters von Dittersdorf (1739—1799), der die Umgestaltung des Singspieles in die komische Oper vollendete. Er verfügte über eine leichte Melodik und wußte seine einzelnen Figuren nicht übel zu charakterisieren. Er stattete, wohl schon unter Mozarts Einfluß, den er überlebte, seine Opern mit wirkungsvollen Ensemblescenen und an den Aktschlüssen sogar schon mit gut aufgebauten Finales aus. Von seinen Opern hat sich „Der Apotheker und der Doktor“ lange Zeit auf dem Repertoire gehalten und wird zuweilen heute noch gespielt. In Wien fand das deutsche Singspiel überhaupt eifrige Pfleger und bildete ein gesundes Gegengewicht gegen die in der Wiener Oper unumschränkt herrschenden Italiener. Kaiser Joseph II. verfolgte diese Bestrebungen trotz seiner persönlichen Vorliebe für die italienische Musik mit Interesse als eine Regung deutschnationalen Geistes und suchte sie dadurch zu unterstützen, daß er im Jahre 1778 ein deutsches Nationalsingspieltheater gründete, das mit den „Bergknappen“ von Ignaz Umlauf eröffnet wurde. Leider erlag auch dieses deutsche Operntheater schon nach wenigen Jahren dem Ansturm der

Italiener; doch hat von dieser Bühne aus die erste wirklich klassische komische Oper der Deutschen ihren Siegeslauf angetreten: Mozarts „Entführung". Neben dem Nationalsingspiel und nach seiner Schließung florierten in Wien noch eine ganze Anzahl Vorstadtbühnen, so das Leopoldstädter Theater, das Marinellische Theater, das Theater auf der Wieden, wo später Schikaneder hauste. Einer der fruchtbarsten Komponisten dieser Bühnen war Wenzel Müller (1767 bis 1835), dessen Singspiele („Das neue Sonntagskind", „Das Sonnenfest der Brahminen", „Alpenkönig und Menschenfeind", „Die Zauberzitter", „Die Teufelsmühle" u. s. w.) außerordentlich beliebt waren. Was an diesen Bühnen gegeben wurde, war ein Gemisch von Kasperletheater, Maschinenkomödie, Feenoper und Zauberposse; mitten unter diesen halb rohen, halb kindlichen Stücken aber erblühte eines der edelsten Werke deutscher Kunst: Mozarts „Zauberflöte".

Mozarts Opern.

Mozarts Entwicklungsgang als Opernkomponist.

So wären wir denn an dem Punkte angelangt, wo der Genius Mozarts in die Entwicklung der Oper eingriff und dem musikalischen Drama neue Wege wies. Diese neuen Wege bestanden nicht in der Schaffung neuer Formen, sondern darin, daß er durch seine Meisterwerke die unendliche, ja man kann sagen die unbeschränkte Ausdrucksfähigkeit der Musik voll bewies, jede Gattung des musikalischen Dramas, der er sich zuwandte, mit einem neuen Inhalt und die an sich toten Formen mit wunderbar blühendem Leben erfüllte. Die Kunstentwicklung macht gerade so wenig Sprünge wie die Natur selber. Ein von der modernen Naturwissenschaft aufgestelltes und heutzutage jedem Gebildeten vertrautes Gesetz besagt, daß das höher organisierte Individuum alle Entwicklungsstadien seiner niedriger organisierten Vorfahren am eigenen Leibe durchmachen, daß es in seinen embryonalen oder seinen Jugendzuständen den Stammbaum der ihm vorausgegangenen Arten durchlaufen müsse, bevor es seine volle Ausbildung

erlange. Etwas ähnliches gilt auch für das künstlerische Schaffen. Auch der Künstler muß in Lehre und eigener Ausbildung in abgekürzter Form sozusagen die Geschichte seiner Kunst durchlaufen, bevor er als in sich selbst gefestigte Individualität seine eigenen Bahnen wandeln kann. Der Entwicklungsgang Mozarts als Opernkomponist bildet einen Beleg zu diesem Satze. Ehe er seine drei großen Meisteropern schrieb, hatte er Gelegenheit gehabt, sein eigenes Können an den verschiedenen Stilgattungen der Oper, die sich seit der Entstehung dieses Kunstgenres herausgebildet hatten, zu erproben. Dabei ging sein eigener Entwicklungsgang der Kunstentwicklung parallel; denn auch er ist ursprünglich von der italienischen Oper ausgegangen und dann über die durch Gluck reformierte französische schließlich zur deutschen Oper und damit zu seinem eigensten Stil gelangt. Dabei dürfen wir nicht außer Acht lassen, daß Mozart schon seit seiner frühesten Jugend und selbst da, wo er sich auf fremde Stilgebiete begab, als höchstes Endziel vor Augen schwebte, eine deutsche Oper zu schaffen und daß wir denn auch seinen „Figaro" und seinen „Don Juan" füglich und getrost als deutsche Opern betrachten dürfen, obgleich sie — zufällig — auf italienische Texte geschrieben sind und auch in ihren äußeren Umrissen noch an die italienische Opera buffa erinnern, die sie ihrem inneren Gehalte nach weit überragen.

Diesem Entwicklungsgange entsprechend können wir Mozarts Schaffen auf dem Gebiete der Oper in drei Perioden einteilen. Die erste dieser Perioden würde seine Jugendzeit und seine Jünglingsjahre umfassen und sich demnach von seinem Geburtsjahr (1756) bis zur großen Pariser Reise (1777) erstrecken. Es sind die eigentlichen Lehrjahre Mozarts. Hier kann von selbständigem eigenartigem Schaffen noch nicht die Rede sein; doch setzt der junge Meister die Welt in Erstaunen durch die außerordentliche Leichtigkeit seines Auffassungsvermögens und die erstaunliche Beherrschung aller, auch der schwierigsten Formen. Trotz seiner zarten Jugend ist Mozart auf musikalisch-

dramatischem Gebiete schon produktiv thätig; doch bewegt sich seine Produktion noch ganz in den hergebrachten Formen; er schreibt italienische Opern, die sich aber bereits neben denen berühmter Meister ehrenvoll behaupten. Die zweite Periode, die von 1777 bis 1784 reichen mag, können wir, um in dem den Handwerksbräuchen entliehenen Bilde zu bleiben, als die Wander- oder die Gesellenjahre bezeichnen. Es sind die Jahre der eigentlichen künstlerischen Entwicklung, in denen sich der Künstler mehr und mehr zur eigenen Selbständigkeit durchringt, wo er auf eigenen Füßen stehen lernt. In Mozarts äußerem Lebensgange fallen in diese Periode die Kämpfe mit seinem „Herrn", dem Erzbischof von Salzburg und die schließliche endgiltige Lösung dieses unwürdigen Verhältnisses und gleichzeitig die allmähliche Loslösung aus der allzudrückenden Bevormundung des Vaters und die Heirat mit Constanze Weber. In seiner inneren künstlerischen Entwicklung vollzieht sich die Emanzipation vom italienischen Stile unter dem Einflusse der französischen Musik und Glucks. Den Mittelpunkt dieser Periode bildet der „Idomeneo", den Endpunkt „Die Entführung aus dem Serail". Mit dieser letzteren Oper hatte Mozart gleichsam sein „Meisterstück" geliefert, die Gesellenjahre waren nun vorbei, und wir können die seine letzten sieben Lebensjahre (1784—1791) umfassende dritte Schaffensperiode als seine eigentlichen Meisterjahre bezeichnen. „Figaro", „Don Juan" und die „Zauberflöte" sind ihre unvergänglichen Marksteine. Daneben entstanden noch „Così fan tutte" und „La Clemenza di Tito". In den drei großen Meisterwerken dieser Periode ging Mozart weit über Gluck und alle seine Vorgänger hinaus. Die Musik erscheint nicht mehr im Dienste der Dichtkunst, gleichsam als ein äußerer Schmuck derselben, der ihre Wirkung erhöhen soll, sondern aufs engste mit ihr verbunden. Wort und Ton durchdringen sich gegenseitig. Die Musik ist nicht bloß Dekoration des Dramas, sie hat eigenes inneres dramatisches Leben erhalten. Gluck konnte nur Typen gestalten, große, edle, erhabene Typen, aber das in-

dividuelle Leben fehlte ihnen. Sie wirkten wie griechische Statuen, oder eigentlich eher wie moderne Nachbildungen griechischer Statuen; denn bei allem edlen Linienflusse und bei allem schönen Maßhalten fehlte ihnen doch eigentlich die innere Ruhe und Geschlossenheit, die wir an den echten Werken des hellenischen Altertums bewundern. Mozart aber zeigte sich in seinen Meisterwerken als durchaus moderner Künstler, als Kind oder besser als Prophet einer neuen Zeit. Er stellte keine allgemeinen Typen, sondern Individuen auf die Bühne, die er nicht nur in großen Umrißlinien, sondern bis in die kleinsten und individuellsten Züge hinein zu schildern und musikalisch auszugestalten wußte. Alle seine Figuren sind von innen heraus gezeichnet, und der Charakter ist durch alle Situationen hindurch mit der größten Konsequenz festgehalten. Sogar in den Ensemblescenen ist der musikalische Charakter jeder einzelnen Figur aufs Treuste gewahrt. Dadurch tritt der polyphone Stil, den die Altmeister der Oper aus dem musikalischen Drama verbannen zu müssen glaubten, auf die natürlichste Weise wieder in seine Rechte. Die Musik durchdringt die ganze Handlung, sie wird zur eigentlichen Seele des Dramas. In seinem Figaro, besonders in den Ensemblescenen, schuf Mozart den prächtigsten musikalischen Konversationston, den feinsten und graziösesten musikalischen Lustspieldialog; im Don Juan erhob er die Opera buffa auf die Höhe der Tragödie, indem er, ein musikalischer Shakespeare, den fröhlichen Humor mit dem höchsten sittlichen Ernste verband und die Schauer des Todes und der Ewigkeit in Scenen ausgelassenster Lebenslust hineinwehen ließ; in der Zauberflöte endlich weihte er die Bühne zum Tempel, indem er in unvergleichlich schöner Weise das Höchste und Edelste, was eine Zeit bewegte, die Sehnsucht nach geistiger Freiheit und nach einem edlen Menschentume in unvergängliche Töne bannte.

Die Werke der ersten Periode, Mozarts Jugendopern, sind heutzutage mit einer einzigen Ausnahme — „Bastien und Bastienne“ — vergessen. Sie gehören einer abgestorbenen Kunstgattung an, der

unsere Zeit keinen Geschmack mehr abzugewinnen vermag. Für die Entwicklung des jugendlichen Meisters aber waren diese Arbeiten von hoher Bedeutung.

Das dramatische Talent schien Mozart wie das musikalische angeboren zu sein. Wie er schon als dreijähriges Kind die Terzen auf dem Klavier selbständig zusammensuchte und sich an der aufgefundenen Harmonie erfreute, so wohnte ihm schon in frühester Jugend die Fähigkeit inne, Dinge, Personen und Stimmungen mit großer Sicherheit musikalisch zu illustrieren. In den Briefen des Jünglings nehmen einzelne erzählte Begebenheiten gleichsam unwillkürlich dramatische Form an; er arrangierte kleine Pantomimen und machte sogar Versuche, Komödien zu schreiben. Der jugendliche Komponist, der schon mit sieben Jahren Sonaten veröffentlichte und mit 8 Jahren (in London) seine erste Symphonie schrieb, mußte auch schon frühzeitig auf das dramatische Gebiet geführt werden, da nach der Mode der Zeit den Instrumentalstücken auch bald Arien folgen mußten. Schon in London hatte der Vater dem Wolferl durch einen tüchtigen italienischen Sänger Unterricht erteilen lassen, so daß er die „wälsche" Weise bald völlig beherrschte. Baron von Grimm, ein damals in Paris lebender einflußreicher deutscher Publizist, prophezeite schon im Jahre 1766 dem zehnjährigen Knaben frühen dramatischen Ruhm, indem er schrieb: „... il a même écrit plusieurs airs italiens et je ne désespère pas qu' avant il ait atteint l'age de douze ans, il n' ait déjà fait jouer un opéra sur quelque théâtre italien". Ganz so rasch ging nun zwar die Sache nicht. Doch erhielt Mozart wirklich mit zwölf Jahren bereits seinen ersten Opernauftrag. Im Jahre 1768 komponierte er auf Wunsch des Kaisers Joseph II. eine Opera buffa in drei
La finta semplice. Akten: „La finta semplice" („Die verstellte Einfalt") nach einem Texte von Coltellini. Aber schon am Beginne seiner Bühnenlaufbahn sollte der junge Mozart einen Vorschmack von den Intriguen erhalten, die ihn sein ganzes Leben lang verfolgt haben. Die

Neider wußten die Aufführung der Oper zu hintertreiben, obgleich Metastasio und Hasse für das Werk des genialen Knaben eintraten. Den Sängern und Orchestermitgliedern war eingeredet worden, sie würden sich etwas an ihrer Ehre vergeben, wenn sie sich den Weisungen eines zwölfjährigen Knaben fügen wollten; und doch dirigierte damals dieser zwölfjährige Knabe gelegentlich der Einweihung der Waisenhaus-Kirche mit höchstem Beifalle eine feierliche Messe eigener Komposition. Die Oper kam dann im folgenden Jahre in Salzburg zur Aufführung.

Bastien und Bastienne.

Im gleichen Jahre hatte Mozart auch ein kleines deutsches Singspiel, „Bastien und Bastienne", geschrieben, das zwar damals auch noch auf keinem öffentlichen Theater erschien, aber im Hause des musikliebenden Normal-Schulinspektors Mesmer zu Wien, der mit der Familie Mozart befreundet war, aufgeführt wurde. Dieses graziöse Singspiel ist in den achtziger Jahren mit neuem Text (von Max Kalbeck) versehen und so der modernen Opernbühne zurückgewonnen worden. Es wurde seitdem vielfach gegeben und hat sich sogar an einigen unserer Theater als Repertoirestück einzubürgern vermocht. In diesen Werken eines zwölfjährigen Knaben wird niemand große Originalität erwarten; sie halten sich im großen und ganzen im Stile der Zeit. Dennoch bekunden beide eine für das jugendliche Alter des Komponisten ungewöhnliche technische Reife, die sie wohl befähigt, neben den besten Erzeugnissen jener Zeit mit Ehren zu bestehen. Daß wir es hier nicht mit bloßen Schreibübungen eines Anfängers zu thun haben, beweist der Umstand, daß die Musikstücke des Singspiels und der Opera buffa keineswegs über einen Leisten geschlagen sind; vielmehr zeigt sich gerade in der besonderen Art, wie Mozart jede dieser Aufgaben löste, welch feines Stilgefühl ihm schon als Knaben innewohnte. So sehr Mozart — was bei einem Knaben ja nicht anders zu erwarten — noch von der Zeitrichtung und der Schule abhängig erscheint, so zeigt sich doch schon seine Eigenart nicht nur in einzelnen echt Mozartschen Wen-

dungen, sondern hauptsächlich darin, daß er schon jetzt die musikalische Zeichnung seiner Figuren aus deren innerem Wesen zu gestalten sucht. Natürlich hilft er sich noch hie und da mit konventionellen Formeln; doch merkt man schon deutlich, daß er seinen Figuren die Noten nicht nur äußerlich ankleben will, sondern daß er jede einzelne aus ihrem eigenen Innern heraus singen lassen möchte. Dadurch erreicht er schon in den bescheidenen Grenzen dieser ersten Versuche eine für die damalige Zeit außergewöhnliche Wahrheit der Charakteristik und eine große Innigkeit des Ausdrucks. Zudem hat man bei all diesen Arien, Liedern, Duetten ebensowenig die Empfindung einer treibhausartigen ungesunden Frühreife, als diejenige mechanisch angelernter Nachahmung. Es giebt da nichts Kompliziertes, Verstiegenes. Alles ist einfach und klar. Die Gefühle und Stimmungen, die zum Ausdruck kommen, sind diejenigen eines begabten Knaben, nicht diejenigen eines Jünglings oder Mannes. In diese einfach herzlichen Töne muß ein Knabe seine Empfindungen kleiden, sein Lieben, seinen Frohmut, sein Mitleid und seine Schalkheit; natürlich vermag das nur ein Knabe, dem die technischen Ausdrucksmittel eines Mozart zur Verfügung stehen. Gerade diese innere Wahrheit — die den routinemäßig hergestellten Opern der damaligen Zeit so oft fehlte — verleiht diesen ersten Jugendarbeiten Mozarts jene rührend herzliche Innigkeit, die, wie die Aufführungen von „Bastien und Bastienne" erwiesen haben, auch den modernen Hörer noch zu fesseln und zu ergreifen vermag.

Neigung und Temperament wiesen Mozart von Jugend an auf die komische Oper, deren mannigfaltigere und lebendigere Formen seiner regen Phantasie mehr Bewegungsfreiheit zu gewähren schienen als die in ihren steifen Arienpanzer geschnürte Opera seria. Die äußeren Umstände brachten es jedoch mit sich, daß der junge Komponist sein Talent in den nächsten Jahren in den Dienst der „ernsthaften" Oper stellen mußte. Seinem Vater, der ihm in seiner

Jugend ein trefflicher Leiter und in seinen Mannesjahren ein treuer Berater war, hatte sich die Ueberzeugung aufgedrängt, daß sein Sohn, trotz seiner allgemein anerkannten außerordentlichen Beanlagung, erst dann in der musikalischen Welt zu Ansehen und dadurch zu einer einträglichen oder wenigstens auskömmlichen Anstellung gelangen könne, wenn er die übliche Pilgerfahrt nach dem gelobten Lande der Musik angetreten und sich in den italienischen Städten mit Ruhm bedeckt haben werde. Im Herbst 1769 traten Vater und Sohn die Reise über Innsbruck nach dem sonnigen Süden an. Die Hauptpflegestätten italienischer Kunst wurden besucht: Verona, Mailand, Bologna, Florenz, Rom, Neapel. Ueberall erregte das fabelhafte Talent Mozarts die höchste Bewunderung und den größten Enthusiasmus. Wir können hier auf die Einzelheiten der Reise nicht eingehen. Sie glich einem Triumphzug. In Bologna erntete er das höchste Lob des berühmtesten Theoretikers der damaligen Zeit, des Paters Martini. In Rom schrieb er das weltberühmte Miserere Allegris, das alljährlich am Charfreitag in der Sixtinischen Kapelle gesungen wird, und dessen Partitur damals ängstlich geheim gehalten wurde, nach einmaligem Hören aus dem Gedächtnis nieder. In Neapel mußte er beim Spielen seinen Ring vom Finger ziehen, weil die Hörer glaubten, es stecke ein geheimer Zauber darin, dem er die wunderbare Virtuosität verdanke. — Auch mit äußeren Ehren wurde er reich bedacht. Der Papst ernannte ihn, wie seiner Zeit Gluck, zum Ritter vom goldenen Sporn. In Bologna wurde er nach strenger Prüfung, deren Aufgaben er mit ungewöhnlicher Sicherheit und in ungewöhnlich kurzer Zeit löste, in die Academia filarmonica als Mitglied aufgenommen und erhielt den Titel Cavaliere filarmonico. Der Vater berichtete launig nach Hause, welch komischen Eindruck es ihm mache, wenn die Italiener den vierzehnjährigen Wolferl mit diesen feierlichen Titeln anredeten.

Die erste Frucht der Reise war ein Opernauftrag für Mailand. In den italienischen Städten hatte

sich nach und nach der Brauch ausgebildet, daß jedes Jahr zur Karnevalszeit ein oder zwei neue Opern inscenieret wurden, die gleichsam den künstlerischen Mittelpunkt der Festlichkeiten bildeten. In Mailand pflegte man zwei solcher Opernpremieren zu geben, eine vor, die andere nach Weihnachten. Je nachdem die Oper einschlug, je nachdem sie öfter oder weniger oft wiederholt werden konnte, machten die Opernunternehmer bessere oder schlechtere Geschäfte. Wenn man einen vierzehnjährigen Knaben mit einer solchen Aufgabe betraute, so setzte dies demnach ein sehr starkes Vertrauen in seine künstlerischen Fähigkeiten voraus. Mozart erhielt, nachdem er in Mailand im Firmianischen Hause mit außerordentlichem Erfolge konzertiert hatte, die erste Oper für den Karneval 1770. Und er täuschte das in ihn gesetzte Vertrauen nicht; denn die Oper wurde mit großem Beifall aufgenommen und zwanzigmal wiederholt. Es war eine Opera seria: „Mitridate, rè di Ponto“. Der Text war von Parini nach einer Tragödie von Racine verfaßt. Die „fabulöse Historie“ von dem großen Römerfeinde war, wie es bei den damaligen Operntexten üblich war, in eine süßlich-theatralische Liebesgeschichte verwandelt, die den Hintergrund für die nötige Zahl der sich daraus abhebenden Arien bot. Hier mußte sich Mozart noch viel mehr in den hergebrachten Bahnen bewegen als in der komischen Oper. Der Knabe zeigte sich hier noch ganz als Lernender. Er beobachtete mit scharfem Ohr und setzte seine ganze Kraft daran, es den besten Meistern seiner Zeit gleich zu thun. So bewunderte man an dem jugendlichen Komponisten nicht wenig, daß er das schöne Chiaroscuro, d. h. die schöne Abwägung der Farbenstimmung in den einzelnen Stücken, so gut zu treffen wußte. Zudem ging Mozart schon damals auf die Eigenart und die Wünsche der Sänger, die seine Arien zu singen hatten, bereitwillig ein. Er ließ es sich nicht verdrießen, diese oder jene Nummer zwei und dreimal umzuändern, bis sie den Beifall seiner Freunde und Berater und vor allem der aus-

Mithridates.

übenden Künstler fanden. Man hat Mozart später diese Willfährigkeit oft verdacht und behauptet, er hätte die Würde des schaffenden Künstlers der anmaßenden Sängereitelkeit gegenüber besser wahren sollen. Man hat ihm damit vielfach Unrecht gethan. Der jugendliche Mozart sicherte dadurch seinen Arien den Erfolg und brach zugleich manchen kleinlichen Theaterintriguen die Spitze ab. Das war für den Anfänger an sich schon wichtig genug. Zugleich aber erlangte er gerade durch dieses Eingehen auf die Art und Beanlagung der Sänger jene genaue Kenntnis der menschlichen Singstimme und ihres Ausdrucksvermögens, auf der die außerordentliche Gewandtheit, Natürlichkeit und man möchte fast sagen Selbstverständlichkeit seiner Stimmführung beruht; dadurch erlangte er jene Freiheit und Leichtigkeit des Ausdrucks, die ihn später, als Meister, immer wieder einen gangbaren Weg finden ließ, den Sängern gerecht zu werden, ohne deshalb seine künstlerische Ueberzeugung aufzuopfern. Vor allem aber mußte der Schönheitssinn, der sich in den Melodien des jungen Komponisten offenbarte, die Italiener in Begeisterung versetzen. Wo wäre mehr Verständnis für die Schönheit der Mozartschen Melodik zu finden gewesen als in Italien? Und wo hätte dieser dem Jüngling schon von Natur in so außergewöhnlicher Weise verliehene Schönheitssinn besser und reicher zur Entfaltung kommen können, als im Heimatlande der Musik? Es ist auch für Mozart gewiß bedeutungsvoll gewesen, daß er gerade in der Zeit, wo der Knabe sich zum Jüngling entwickelte, und wo sein reger Geist für alle Eindrücke doppelt empfänglich war, in jenem von Natur und Kunst so außerordentlich begünstigten Lande leben, schaffen und seine ersten Erfolge erringen durfte. Mozarts Genius brauchte viel Sonne; in jenen triumphreichen Jugendtagen hat seine Seele den Vorrat von Sonne aufgespeichert, daran er sich in den Jahren des Kampfes erwärmen konnte, und so viel Schönheit eingesogen, daß er aus seinem Ueberfluß eine Welt damit zu beglücken vermochte.

Die nächsten dramatischen Werke Mozarts bewegten sich im selben Stile wie der „Mithridates" und brauchen deshalb nur kurz erwähnt zu werden. Im Herbst 1771 war Mozart mit seinem Vater wieder in Mailand. Hier sollte die Vermählung des Erzherzogs Ferdinand, eines Sohnes der Kaiserin Maria-Theresia, mit der Prinzessin Beatrice von Modena gefeiert werden. Hasse, damals der berühmteste Komponist Deutschlands und Italiens, sollte im Auftrage der Kaiserin zu dieser Feierlichkeit die Haupt-Festoper („Ruggiero") schreiben, Mozart, der jüngste unter den Komponisten, die kleine Nebenoper, eine sogenannte Serenata. Das von Parini verfaßte Textbuch betitelte sich „Ascanio in Alba". Es war nicht besser und nicht schlechter als die damals bei solchen Gelegenheiten üblichen Festspiele, d. h. es bestand hauptsächlich aus Schmeicheleien und Lobredereien auf die Neuvermählten. Mozart, der von Jugend an ein treuer Anhänger des österreichischen Kaiserhauses war, ging mit Begeisterung an seine Aufgabe; er setzte, wie bei allen seinen dramatischen Kompositionen, seine ganze Persönlichkeit ein. Der Erfolg war überraschend. Die Serenata des Fünfzehnjährigen stellte die große Hauptoper des alten, ruhmgewohnten Meisters in den Schatten und mußte, obgleich sie eigentlich nur für die festliche Gelegenheit bestimmt war, mehrere Male wiederholt werden. Hasse selbst soll ausgerufen haben: „Der Knabe da wird alle vergessen machen!"

Ascanius in Alba.

Dem „Ascanius in Alba" folgte im Jahre 1772 ein zweites Festspiel: „Il sogno di Scipione" nach einem Text von Metastasio. Der Erzbischof Sigismund von Salzburg war gestorben, und der Einzug des neuen Herrn, des Erzbischofs Hieronymus, Grafen von Colloredo, sollte durch die Serenata (Festoper) gefeiert werden, die Mozart im Auftrage seiner Mitbürger komponierte. Der junge Mozart begrüßte mit diesem Werke seinen Peiniger, unter dessen Kleinlichkeit und Herzensroheit er die nächsten zehn Jahre seines Lebens das Bitterste zu leiden hatte. Im Herbst dieses Jahres (1772) war Mozart wieder in Mailand engagiert, wo er wiederum eine Opera

Scipios Traum.

seria: „Lucio Silla“ nach einem Text von da Gamera komponierte. Die Oper hatte einen ebenso schönen Erfolg wie der „Mithridates“ und wurde ebenfalls an die zwanzig Mal wiederholt. Es war die letzte Oper, die Mozart für Italien schreiben konnte; denn der neue Erzbischof, sein Landesherr, in dessen Diensten er als Konzertmeister stand, verweigerte ihm hartnäckig jeden Urlaub. Er wollte nicht, daß seine Leute „so im Lande ins Betteln umherreisen“. Zu Hause aber durften sie am Hungertuch nagen. Lucio Silla.

Zum Karneval 1775 wurde Mozart gestattet, eine Opera buffa für München zu schreiben, „La finta giardiniera“ („Die verstellte Gärtnerin“), deren ursprünglich von Calsabigi, dem Librettisten Glucks, verfaßter Text von Coltellini überarbeitet worden war. Sie ging am 13. Januar in Scene und erntete außerordentlichen Beifall. Die Oper war noch ganz im herkömmlichen italienischen Stil gehalten, aber hier, in der Opera buffa, wo sich Mozart freier bewegen konnte als in der Opera seria, trat auch seine Eigenart wieder kräftiger hervor. Die liebenswürdige und feine Charakterisierungskunst des späteren Figarokomponisten kündete sich bereits an. Hauptsächlich aber riß der Wohllaut seiner Musik die Hörer zur Bewunderung hin. Eine solche Fülle so schöner Arien hatte man noch nicht gehört. Diese sonnige Schönheit der Melodien war zum guten Teile eine Frucht von Mozarts Reisen und Studien in Italien; dort war er nicht nur physisch, sondern auch künstlerisch zum Manne herangereift. Leider brachte ihm der neue Opernerfolg keine weiteren Vorteile ein. Im Gegenteil, die Chikanen des Erzbischofs, der in München persönlich Mozarts Lob aus aller Munde hören mußte, dem aber jedes Verständnis für die Bedeutung seines Konzertmeisters fehlte, mehrten sich noch. Die verstellte Gärtnerin.

Im selben Jahre hatte Mozart Gelegenheit, wieder ein kleines Festspiel, eine sogenannte Serenata, zur Feier der Anwesenheit des jungen Erzherzogs Maximilian Franz in Salzburg zu schreiben. „Il rè

Der König als Schäfer.

pastore" („Der König als Schäfer"), nach einem Text von Metastasio, ist eine Schablonenarbeit im Stile der Zeit ohne weiteren Belang, eine liebenswürdige Höflichkeitsbezeugung des Künstlers gegen den ihm stets freundlich gesinnten Prinzen.

König Thamos.

Bedeutender sind die Chöre zu dem heroischen Schauspiel „König Thamos" von Tobias Philipp von Gebler, die Mozart auf Veranlassung von Emanuel Schikaneder komponierte, der damals Theaterdirektor in Salzburg und mit der Familie Mozart befreundet war. Der erste und der letzte Akt des Dramas, das im alten Aegypten spielt, werden durch feierliche Chöre der Priester und der Jungfrauen im Tempel des Sonnengottes zu Heliopolis eingeleitet. Ebenso schließt das Stück mit einem solchen Chore. Außerdem wurde das Drama noch mit Instrumentalsätzen ausgestattet. Diese hymnenartigen Gesänge lassen in ihrer edlen und von wahrer Religiosität durchglühten Satzweise bereits die herrlichen Chöre der Zauberflöte voraus-ahnen. Es wurden ihnen noch zu Mozarts Zeiten christlich-religiöse Texte, teils in deutscher, teils in lateinischer Sprache untergelegt, von denen besonders die deutschen leider nicht immer mit dem ursprünglichen Sinn der Musik übereinstimmen und überdies noch ziemlich wässerig ausgefallen sind.

Die Musik zu „König Thamos" leitet uns in Mozarts zweite Schaffensperiode über, die wir als seine Wander- oder Gesellenjahre bezeichnet haben. Trotz all seiner glänzenden Erfolge hatte der nunmehr einundzwanzigjährige Mozart immer noch keine sichere Lebensstellung zu erringen vermocht. Er mußte einsehen, daß sich in Salzburg seine Verhältnisse nicht bessern konnten, zumal der Erzbischof ihm jeden Urlaub versagte und ihm so die Möglichkeit raubte, sein Talent zu bethätigen und zu verwerten. Er nahm daher 1777 seinen Abschied als Salzburgischer Konzertmeister und zog — diesmal von seiner Mutter begleitet — wiederum in die Ferne. Paris war das Reiseziel. In München wurde längere Zeit Station gemacht; ebenso in Augsburg und in Mannheim. Ueberall bemühte sich Mozart, eine feste Anstellung zu erlangen,

ließ sich durch trügerische Hoffnungen hinhalten und wartete geduldig. Aber alle Anstrengungen waren vergeblich. Der Vater drängte in seinen Briefen zur Weiterreise; denn er fürchtete, der Sohn könne sich in allerlei Allotria verlieren. In München hatte Mozart gehofft, durch Vermittelung des Grafen Seeau, den Auftrag zur Komposition einer deutschen heroischen Oper zu erhalten, und gerade eine solche Aufgabe würde ihm am meisten zugesagt haben. „Ich darf nur von einer Oper reden hören, so bin ich schon ganz außer mir" schrieb er an seinen Vater. Aber der Vater vermutete, daß ihn auch die Sängerin Kayser, die ihm „öfters eine Zähre abgelockt", in München zurückhalte. In Augsburg hatte er mit dem lustigen „Bäsle" geschäkert und in Mannheim das Andante einer Klaviersonate „ganz nach dem Charakter der Mademoiselle Rosa Cannabich gemacht". Ganz besonders aber hatte es ihm in letzterer Stadt die Sängerin Aloysia Weber (seine nachmalige Schwägerin) angethan, der er die schöne Arie „Non sò d' onde viene", eine seiner innigsten Melodien, widmete. Nun wollte er gar mit der Weberin, ihrem Vater und ihrer Schwester nach Italien ziehen. Da erhob der besorgte Vater ernstlichen Einspruch, und Mozart fügte sich als gehorsamer Sohn, wenn auch schweren Herzens, den Vernunftgründen. Aber auch der Aufenthalt in Paris entsprach seinen Wünschen und Hoffnungen nicht. Vor allem war es der Verlust der geliebten Mutter, die ihm am 3. Juli 1778 in jener fremden Stadt durch den Tod entrissen wurde, der ihm die Freude am Dasein trübte. Auch wollten sich die äußeren Erfolge nicht einstellen. Mozart lebte zu sehr in der Welt seiner künstlerischen Träume, er besaß zu wenig Gewandtheit und Lebenserfahrung, um sich in dem regen und vielgestaltigen Kunstleben der französischen Hauptstadt zurecht zu finden und sich die nötigen Protektionen zu sichern. Auch konnte er anfänglich der Pariser Musik nur wenig Geschmack abgewinnen. Er war zu sehr an die italienische Melodie und an den italienischen Gesang gewöhnt, als daß ihm der Deklamationsstil der franzö-

sischen Oper hätte gefallen können. Doch war er andererseits seinem innersten Wesen nach auch wieder viel zu sehr Dramatiker, als daß er die Vorzüge einer natürlichen und sinngemäßen Deklamation hätte verkennen sollen. Der Streit der Gluckisten und der Piccinisten stand damals auf seinem Höhepunkte; und wenn Mozart anfänglich vielleicht auch mehr den Italienern zuneigte, so mußte er bei seiner raschen Auffassungsfähigkeit und feinen Beobachtungsgabe für alles, was die Musik und speciell die dramatische Musik anging, doch bald genug inne werden, wie sehr Gluck seinen Gegnern überlegen war. Glucks Meisterwerke mußten auf seinen empfänglichen Geist wie eine Offenbarung wirken. Zudem machte gewiß auch die Großzügigkeit des Pariser Lebens und der Pariser Kunstverhältnisse auf den in den Miseren deutscher Kleinstädterei und Kleinstaaterei schmachtenden jungen Künstler einen tiefen und nachhaltigen Eindruck. Als daher Mozart 1779 nach Salzburg zurückkehrte, um sich resigniert wieder unter das Joch des erzbischöflichen Dienstes zu beugen, war er nicht nur an mannigfachen Lebenserfahrungen reicher, sondern auch in seinem Künstlertum innerlich gereift und gefestigt. Diese innere Reife zeigte sich gleich an den schon erwähnten Chören zu „König Thamos", aber noch mehr an seinen nun folgenden Werken. Die Pariser Reise bezeichnet gleichsam den Stilwechsel Mozarts; mit der Schönheit seiner Melodien verbanden sich fortan Pathos und erhabener Ernst. Mozart hatte sich den edlen Stil Glucks zu eigen gemacht, aber er stattete ihn zugleich mit größerer Freiheit und Ungezwungenheit aus, er erfüllte ihn mit warmem Lebensodem.

Zaide.

Nach den Chören zu „König Thamos" begann Mozart für Schikaneder noch die Musik zu einem deutschen Singspiel „Zaide" zu komponieren, dessen Text der mit der Familie Mozart befreundete Schachtner verfaßt hatte. Den Stoff bildete eine ähnliche Entführungsgeschichte, wie sie Mozart später in „Belmonte und Constanze" so wundervoll behandelt hat. Doch gelangte dieses Werk nicht ganz zum Abschluß

und wurde auch nicht aufgeführt, da Mozart im Herbst 1780 den Auftrag erhielt, eine große Oper für München zu schreiben, und diese Gelegenheit, der Salzburger Enge wenigstens auf einige Zeit zu entrinnen, natürlich mit Freuden ergriff.

Idomeneus.

In dieser neuen heroischen Oper: „Idomeneo, rè di Creta“ (Text von Abbate Varesco) schlug Mozart zielbewußt eine neue Richtung ein. Aeußerlich ist zwar die Form der italienischen Opera seria noch festgehalten, die eigentliche Handlung ist in eine Reihe von Arien zerstückelt. Doch wird die Eintönigkeit der Arienkette durch Duette, ein Terzett, ein meisterhaftes Quartett und groß angelegte Chöre unterbrochen, die volles dramatisches Leben atmen. Den Stoff der Oper bildet eine in das Gewand der griechischen Mythologie gekleidete Variation des biblischen Jephtha-Gelübdes. Der von Troja zurückkehrende König Idomeneus gelobt während eines furchtbaren Sturmes, dem Neptun den ersten Menschen zu opfern, dem er auf heimatlicher Erde begegnen werde. Er rettet sich ans Land und muß in dem ersten Menschen, den er findet, seinen eigenen Sohn Idamantes erkennen. Er sucht ihn nun dem schrecklichen Schicksale zu entreißen, indem er seine Nähe flieht; aber den Sohn drängt die Kindesliebe zum Vater, dessen Zorn er unverschuldet auf sich geladen zu haben meint. Dann soll Idamantes in die Ferne ziehen. Aber Neptun erregt einen fürchterlichen Sturm und sendet ein Meerungeheuer ans Land, das entsetzliche Verheerungen anrichtet. Das Volk verlangt stürmisch Abhilfe. Da bekennt der König seine Schuld und nennt das Opfer. Idamantes kehrt vom jubelnden Volke begleitet zurück; er hat das Ungeheuer besiegt. Aber nun vernimmt er sein Schicksal; er soll als Sühnopfer von der Hand des Vaters fallen. Mutvoll blickt er dem Tode entgegen und sucht den Vater, dem es an Kraft gebricht, das Entsetzliche zu vollbringen, durch seine Entschlossenheit zu stärken. Endlich, nach langem Seelenkampfe, ist Idomeneus bereit, den Todesstreich gegen den Sohn zu führen, da stürzt sich Ilia, die Geliebte des Idamantes, da-

zwischen und bietet sich selber als Opfer dar. Sie, die Fremde, die Trojanerin, die Tochter des den Griechen feindlichen Volkes, will bluten. Ihr Opfer werde den Göttern noch angenehmer sein, als das Blut des Prinzen, auf dem die Hoffnung des Landes ruhe. Da bewegt sich die Statue Neptuns, und eine unterirdische Stimme ertönt: „Idomeneus steig' herab vom Throne! Idamantes sei König, und Ilia sei seine Gattin!"

Man nimmt gewöhnlich an, Mozart habe in genialer Sorglosigkeit jeden Text komponirt, wie er ihm gerade unter die Hände kam. Diese Annahme ist grundfalsch, und gerade der Idomeneus beweist, wie sehr sich der Komponist auch um die Einzelheiten des Textes kümmerte und, so weit es ihm möglich war, alles zu beseitigen suchte, was die dramatische Handlung stören konnte. Ueber den Idomeneus führte er eine rege Korrespondenz mit dem Vater, der zwischen ihm und dem in Salzburg lebenden Librettisten vermittelte. Ein schlagendes Beispiel, welch feines Empfinden Mozart für das dramatisch Wirksame hatte, bilden die Erörterungen über obigen Orakelspruch. Mozart fand die ursprüngliche Fassung der unterirdischen Stimme zu lang. „Stellen Sie sich das Theater vor", schreibt er an den Vater, „die Stimme muß schreckbar seyn, sie muß eindringen, man muß glauben, es sey wirklich so — wie kann sie das bewirken, wenn die Rede zu lang ist, durch welche Länge die Zuhörer immer mehr von dessen Nichtigkeit überzeugt werden?" Die Rede wurde gekürzt: Aber sie war Mozart noch zu lang, und er hat sie schließlich nochmals eigenmächtig gekürzt. „Der Varesco braucht von diesem Allen nichts zu wissen, denn gedruckt wird alles wie er es geschrieben". — Auch bei seinen späteren Opern hat Mozart vielfach an der Feststellung des Textes mitgearbeitet und manche Widersinnigkeit und Geschmacklosigkeit ausgemerzt. Daß er nicht radikaler eingreifen konnte, lag in den Verhältnissen der Zeit. —

Der Idomeneo erscheint heute kaum noch auf der Bühne, seine schönsten Stücke sind in den Konzertsaal

verwiesen; denn Stoff und Anlage der Oper sagen dem modernen Geschmacke nicht mehr recht zu. Dennoch ist es zu bedauern, daß diese Oper dem Repertoire verloren gegangen ist, und wenn man hier und da die Meisterwerke Glucks noch giebt, so könnte man wohl auch wieder einmal auf den Idomeneo zurückgreifen, der manche Scenen von großer dramatischer Kraft enthält, die nur auf der Bühne richtig wirken können. Der Hauptfortschritt des Idomeneo gegen die früheren Opern zeigt sich in der Behandlung des Orchesters, das hier neben der Gesangpartie zum ersten Male wirklich als selbständiger Tonkörper auftritt. Mozart übertrifft hier durch seine instrumentale Charakteristik und Schilderungskunst alle seine Vorgänger. Die Arien zeigen wohl noch die althergebrachte unbequeme Form der Dacapo-Arie — Mozart hält sogar noch strenger an der traditionellen äußeren Form fest als Gluck —, wie sehr aber sind diese Arien ihrem inneren Gehalte nach von denen seiner Vorgänger verschieden, wie weit übertreffen sie alle, auch diejenigen Glucks, an Innerlichkeit und Melodienfülle! Wie trefflich sind sie dem Charakter der handelnden Personen und der jeweiligen Situation angepaßt! Wie schwärmerisch klagt Ilia ihr Leid um die verlorene Heimat und ihre Liebe zu dem Griechenjünglinge in ihrer ersten Arie (Padre! Germani! addio!) und in der Es-dur-Arie des zweiten Aktes (Se il padre perdei)! Welche Schönheit und Grazie ist über ihre Arie des dritten Aktes ausgebreitet, wo sie dem Zephir aufträgt, dem fernen Geliebten ihre Grüße zu bringen (Zeffiretti lusinghieri). Wie ganz anders tritt ihre Gegnerin, die von Eifersucht durchglühte Elektra auf, die sich erfolglos um des Idamantes Gunst bemüht! Die Furien der Hölle ruft sie zur Hilfe herbei (1. Akt, No. 4: „Tutte nel cor vi sento"). Selbst in der Arie, wo sie Hoffnung schöpft, den von Ilia getrennten Geliebten doch noch für sich zu gewinnen („Idol mio", No. 13), flackert in der unruhigen Kantilene die verzehrende Flamme der Leidenschaft, die sich am Schlusse der Oper, nachdem ihr Idamantes endgiltig entrissen ist, bis zur Raserei steigert („O smania!

o Furie!"). Die Rolle des Idamantes ist noch nach dem alten italienischen Brauche für einen Kastraten (Sopran) geschrieben; dennoch ist der Jüngling trefflich charakterisiert, sowohl in seinem Verhältnis zu Ilia, wie in dem zu seinem Vater. Am eindringlichsten sind die Seelenkämpfe des Idomeneus geschildert. Schon in seiner ersten Arie (No. 6: „Vedrommi intorno l'ombra dolente"), bevor er noch das unschuldige Opfer gebracht, das er gelobt hat, bevor er noch weiß, wer dieses Opfer sein wird, und welch herben Schmerz das Gelübde ihm bereiten wird, packen ihn schon Gewissensqualen; der klagende Schatten des Geopferten wird ihn Tag und Nacht verfolgen. Die Arie „Fuor del mar hò un mar in seno" (Noch tobt mir ein Meer im Busen), in der Idomeneus mit dem Geschicke hadert, das ihn nur deshalb dem Schiffbruche entrissen habe, um ihn in noch schlimmere Stürme zu stürzen, ist nach unserem Geschmacke noch mit zu viel Koloraturen überladen. Mit diesen beiden pathetischen Sätzen kontrastiert die letzte Arie, die Idomeneus nach seiner Thronentsagung singt: „Torna la pace al core" (Sanfte Ruhe kehret wieder), wunderschön; die Stürme des Leides haben sich gelegt, und mit der schönen Melodie zieht in die Brust des Königs wie in die des Hörers der Friede ein. Von den Ensemblescenen ist besonders das schöne Quartett (No. 18) hervorzuheben. Die vier Personen Idamantes, Ilia, Elektra und Idomeneus sind individuell charakterisiert, sie drücken nicht nur die allgemeine Stimmung, sondern auch ihre persönlichen Gefühle aus. Das war damals etwas ganz neues. Nur Gluck hatte in dem Terzett des zweiten Aufzuges der aulidischen Iphigenie eine ähnliche Individualisierung der handelnden Personen versucht. Von großer dramatischer Kraft ist die Opferungsscene im dritten Akte (No. 25). Sie ist in der Form eines Recitativo accompagnato gehalten und als solches eines der frühesten Beispiele des großen dramatischen Recitativstiles der modernen Oper. Die einheitliche Haltung des Orchesters, das seine Motive neben dem freien deklamatorischen Gesange konsequent

durchführt, erscheint wie eine Vorahnung jenes neuen weit über Gluck hinausweisenden Deklamationsstiles, aus dem sich die „großen Scenen" der romantischen Oper und schließlich der Stil des Wagnerschen Musikdramas entwickelten. Eine wichtige Rolle ist in der Oper dem Chore zugeteilt. Auch hier zeigt sich Mozart als der große Meister der Gegensätze. Der erste Akt bringt neben dem freundlichen Friedenschore (No. 5: Godiam la pace!) den gewaltigen Sturmchor (No. 5: Pietà! Numi, pietà!), der den Schiffbruch des Idomeneus begleitet, und den festlichen Schlußchor zu Ehren Neptuns „Nettuno s'onori" (Der Erdkreis verehre den Herrscher der Meere) mit dem schönen Allegretto-Zwischensatze: „Sù conca d'oro" (Auf goldner Muschel). Im zweiten Akte folgt auf den lieblich bewegten Chor „Placido è il mar" (Still ist im Meere die Welle), der die Abreise des Idamantes begleitet, ein Terzett, das zu einer Art von Finale erweitert ist. Hier greift der Chor bei dem Ausbruch des Seesturmes und dem Erscheinen des Ungeheuers mächtig ein mit den Tönen des Entsetzens (Qual nuovo terrore!), die sich mit dem Toben der Elemente mischen. Im dritten Akte nimmt der Chor an den Vorbereitungen zur Opferhandlung teil und fleht am Schlusse der Oper den Segen der Götter auf das neuvermählte Paar herab.

Mit dem Idomeneo hatte Mozart nicht nur die Italiener, sondern auch Gluck überholt, durch die Schönheit seiner Melodik und die Innigkeit und Natürlichkeit des Ausdrucks. In seinem nächsten Werke, der „ersten deutschen Oper", sollte er sich auch äußerlich von dem italienischen Formalismus mehr und mehr befreien.

Der Idomeneo hatte dem Komponisten Ruhm eingebracht, aber immer noch keine feste Stellung. Er mußte wieder in den Dienst des Erzbischofs zurückkehren. Dieser weilte im Jahre 1781 in Wien, und dahin ließ er sich nicht nur seine Dienerschaft und seine acht schönen Schecken, sondern auch seinen Konzertmeister Mozart nachkommen. Nicht weil er etwa plötzlich an seiner Musik Geschmack gefunden

hätte, sondern weil er mit seinem berühmtesten „Domestiken" groß thun wollte. Mozart kam dadurch ans Ziel seiner Wünsche, nach Wien. Aber hier waren ihm die Hände durch seinen Herrn völlig gebunden. Er durfte weder in Privathäusern spielen, noch ein öffentliches Konzert geben. Dabei vermehrten sich die niederträchtigen Chikanen des Kirchenfürsten in solchem Maße, daß es schließlich zum Bruch kommen mußte. Dem Vater zu Liebe hatte Mozart das Aeußerste ertragen; nun aber nahm er seinen Abschied. Er hoffte, sich in Wien auch auf eigene Faust durchschlagen zu können. Daß der Kaiser ihm durch den Intendanten, Graf Rosenberg, der den Idomeneo gehört hatte, den Auftrag erteilen ließ, eine deutsche Oper zu komponieren, erfüllte ihn mit froher Hoffnung.

Der technische Leiter des deutschen Nationalsingspieltheaters, das damals in Wien an Stelle der italienischen Oper getreten war, Gottlieb Stephanie der Jüngere, hatte ein von Christoph Friedrich Bretzner, einem Leipziger Litteraten, verfaßtes Text-
Die Entführung. buch „Belmonte und Constanze oder Die Entführung aus dem Serail" vorgeschlagen, das von Johann André komponiert worden war, der damals als Kapellmeister in Berlin wirkte. Stephanie arbeitete das Buch unter Mitwirkung Mozarts um, sodaß der Komponist die Möglichkeit erhielt, auch die größeren musikalischen Formen zur Anwendung zu bringen und so das Singspiel zu einer wirklichen komischen Oper umzugestalten. Am 1. August 1781 lag das Buch fertig vor, und im selben Monat war auch schon der erste Aufzug vollendet. Da trat eine Unterbrechung ein. Das Stück war zur Verherrlichung eines fürstlichen Besuches bestimmt, und da dieser sich verzögerte, so wurde das Ganze aufgeschoben. Erst im November konnte Mozart die Arbeit wieder aufnehmen. Er hatte hart um seine Existenz zu kämpfen, er mußte sich gegen die Vorwürfe des Vaters wehren und die Intriguen seiner Neider und Feinde durchkreuzen, die mit allen Mitteln die Aufführung seiner Oper zu verzögern und zu hinter-

treiben suchten. Aber gerade in jener Zeit höchster Anspannung erblühte seine Liebe zu Constanze Weber, die er sich, aller Welt zum Trotze, zum Weibe erringen wollte. Und als er, nachdem die „Entführung aus dem Serail" endlich am 16. Juli 1782 auf ausdrücklichen kaiserlichen Befehl gegeben worden war, seine Constanze zum Altar führen konnte, da hatte er selbst eine Entführungsgeschichte erlebt, die er später nach dem Hause, worin die Mutter seiner Braut wohnte, scherzend die Entführung aus dem „Auge Gottes" nannte. Die „Entführung" ist das Werk seiner Liebes- und Bräutigamszeit. All sein eigenes Liebessehnen klingt in ihren Melodien wieder, und das verleiht der Musik eine Zartheit, Frische und Innigkeit, die Mozart auch in seinen größeren und bedeutenderen Werken nicht mehr erreicht hat.

Der Stoff zur Oper ist einem in allen Litteraturen des 17. und 18. Jahrhunderts vielfach behandelten Motive entnommen, das sich als Episode im Don Quixote, in Wielands Oberon und in zahlreichen Romanen findet: die Flucht eines von Korsaren geraubten und nach Tunesien oder Marokko verkauften christlichen Liebespaares aus moslemitischer Sklaverei. Constanze, die Geliebte Belmontes, ist auf einer Lustfahrt samt ihrer Zofe Blonde und ihrem Diener Pedrillo von Seeräubern gefangen und mit ihren Begleitern an den Bassa Selim, einen Renegaten, verkauft worden. Pedrillo läßt an Belmonte Botschaft gelangen, wodurch dieser den Aufenthalt der Geliebten erfährt. Er macht sich zu ihrer Befreiung auf, ohne zu wissen, daß der Gebieter seiner Constanze, jener Renegat, der Todfeind seines Vaters ist. Der Bassa hat Constanze in sein Haus aufgenommen und verfolgt sie mit Liebesanträgen, denen sie standhaft widersteht. Selim selbst hat, trotzdem er Türke geworden, noch so viel von seiner abendländischen Kultur beibehalten, daß er sie wenigstens nicht zur Liebe zwingen, d. h. nicht die landesüblichen Gewaltmittel brauchen will. Blonde hat er an seinen alten Aufseher Osmin verschenkt, der bei der Zofe ebensowenig Gehör findet, wie der Bassa

bei der Herrin. Pedrillo hat durch seine Geschicklichkeit in der Gärtnerei die Gunst des Bassa gewonnen und genießt im Hause eine gewisse Freiheit, die er hauptsächlich dazu benützt, den alten Osmin zu ärgern und dessen verliebte Absichten auf Blonde zu vereiteln, in die er selber verliebt ist. Es gelingt nun Pedrillo, den zur Befreiung Constanzens herbeigeeilten Belmonte als Baumeister in das Haus des Bassa einzuschmuggeln und ihm eine Unterredung mit Constanzen zu verschaffen. Der alte Osmin wird durch Wein, dem ein Schlafmittel beigefügt ist, betrunken und unzurechnungsfähig gemacht, die beiden Männer ersteigen auf herbeigeschafften Leitern die Gemächer ihrer Geliebten, und beide Paare gelangen glücklich ins Freie, werden aber durch die von dem wieder erwachten Osmin herbeigerufene Wache festgenommen und vor den Bassa geführt. Die Liebenden erwarten gefaßt das Todesurteil und sind bereit, miteinander zu sterben. Aber der Bassa ist edelmütig. Er will das seiner Zeit durch den Vater erlittene Unrecht am Sohne durch Wohlthaten vergelten. Er schenkt allen die Freiheit und entläßt sie in ihre Heimat.

Die Oper enthält nur fünf singende Personen; zwei Soprane: Constanze und Blonde, zwei Tenöre: Belmonte und Pedrillo und einen Baß: Osmin. Die Nebenfiguren und sogar eine der Hauptrollen, der Bassa Selim, sind nur redend eingeführt. Die einzelnen Musikstücke werden durch Prosadialog verbunden. Die fünf singenden Personen sind köstlich charakterisiert. Belmonte ist das Urbild jener edlen und sympathischen Jünglingsgestalten, die seit Mozart in der deutschen Oper Bürgerrecht erhalten haben, und deren lange Reihe, von Don Ottavio und Tamino beginnend, sich über den Max, den Hüon bis zum Lohengrin und Siegfried erstreckt. Seine sehnsüchtige Arie: „Hier soll ich dich denn sehen" leitet nach der originellen, in „türkischem" Kolorit gehaltenen Ouvertüre, die Oper stimmungsvoll ein. Von großem melodischen Reiz ist seine zweite Arie: „O wie ängstlich, o wie feurig", in welcher das Orchester die Stelle: „Ist das ihr Lispeln? War das ihr Seufzen?" durch charakteristische

Motive illustriert, von denen die „Seufzer" z. B. auch in der Arie des Don Ottavio „Dal sua pace" wiederkehren. Die Arie: „Wenn der Freude Thränen fließen" zeichnet sich durch innigen Ton aus, während in der Arie: „Ich baue ganz auf deine Stärke" die Blasinstrumente (Flöte, Klarinette, Fagott und Horn) die schöngeschwungene Kantilene mit einem zarten süßen Duft umgeben. — Der Charakter der Constanze zeigt Hoheit und Würde. Ruhig aber beherzt tritt sie dem Bassa entgegen. Freimütig und offen berichtet sie dem Gebieter von ihrer Liebe (Arie Nr. 6: „Ach, ich liebte, war so glücklich"), wo sie noch nicht weiß, wie nahe ihr der Geliebte ist, der ihr Rettung bringen will. Und wenn sie auch in der tieftraurigen G-moll-Arie (Nr. 10) „Traurigkeit ward mir zum Lose" ganz vor Gram und Kummer darniedergedrückt erscheint, so richtet sich doch ihr ganzer stolzer Mut in der folgenden Arie (Nr. 12) „Martern aller Arten" wieder auf. Die Rolle der Constanze verlangt eine tüchtige Koloratursängerin von beträchtlichem Stimmumfang; denn ihre erste und ihre letzte Arie sind, der Mode der Zeit gemäß, mit anspruchsvollen Koloraturen ausgestattet. Besonders die letztere gilt als eigentliches Virtuosenstück, und bei ungenügendem Vortrag können die „Martern aller Arten" für den Zuhörer leicht zur verhängnisvollen Wirklichkeit werden. — Weniger anspruchsvoll ist die Rolle der Blonde. In ihren beiden Arien: „Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln" und „Welche Wonne, welche Lust", herrscht der heitere und graziöse Ton vor. Die Blonde ward das Vorbild für alle nachfolgenden deutschen Soubrettenrollen. Die Keime der Susanne, der Zerline, der Despina, des Aennchens, der Fatime u. s. w. stecken bereits in ihr. Der Pedrillo aber ist der Urvater aller jener lustigen Begleiter- und Knappengestalten der deutschen Oper, vom Papageno über den Scherasmin und alle Lortzingschen Knappen bis zu Wagners David und — Mime. Er vertritt das volkstümliche Element, doch in durchaus edler Weise. Er ist keineswegs ein Hasenfuß, wie einige seiner Nachfolger, sondern ein frischer, fröhlicher Kerl, der vom

Schicksal nicht unterzukriegen ist, weil er das Herz auf dem rechten Flecke hat. So tritt er uns in seiner Arie: „Frisch zum Kampfe! Frisch zum Streite!" entgegen, in die die Trompeten so keck hineinschmettern. Einen eigenartigen Eindruck macht die Romanze: „Im Mohrenland gefangen war", mit der Pedrillo das verabredete Zeichen zur Flucht giebt, und deren Kolorit wunderbar fein auf die ängstlich erwartungsvolle Situation abgestimmt ist. Zu diesen beiden Liebespaaren tritt nun noch in dem Wächter Osmin die älteste deutsche Baßbuffo-Rolle und die köstlichste, die je geschrieben worden ist. Mit solcher Feinheit und Liebenswürdigkeit, mit solch überlegenem Humor und solcher alles bezwingenden Komik ist die teils gutmütige, teils boshafte, teils bestialisch-rohe Borniertheit noch niemals geschildert worden, wie in diesem Haremswächter. Die Textworte der Rolle sind derbkomisch, der Situation angepaßt, aber in keiner Weise hervorragend. Doch was hat Mozart aus diesem Texte gemacht? Mit unzähligen drolligen Zügen hat er ihn ausgestattet. Seine rohen Peiniger, unter deren brutalem Druck er selber lange Jahre geschmachtet hatte, mögen ihm bei dieser Schilderung als Modelle gedient haben. Und er rächte sich nun — da er ihrer Macht entronnen war — an ihnen, wie sich ein Künstler rächt, indem er lachend diesen köstlichen Osmin gestaltete. Ungemein komisch ist schon sein erstes Liedchen: „Wer ein Liebchen hat gefunden", dessen wehmütige Tonart (G-moll) so humoristisch mit dem Text kontrastiert, und dessen mit einen Sprung nach dem hohen D einsetzendes und gleich darauf trübselig und müde abfallendes „Trallalera!" klingt, als ob sich dieser Türke mit Gewalt zur Lustigkeit zwingen wolle und doch kaum ein saures Lächeln hervorbringen könne. Ach, das Liebchen, das ihm zur Freude dienen soll, macht ihm nur Sorgen, er muß Tag und Nacht aufpassen, daß sie ihm nicht untreu werde. In dem sich unmittelbar an das Liedchen anschließenden Duett kommt zu der traurigen Energielosigkeit des Türken noch läppische Unhöflichkeit. Er stellt sich taub auf die Fragen Belmontes

und antwortet ihm schließlich immer nur maulfaul mit seinen eigenen Worten. Aber bei der Erwähnung Pedrillos gerät er in Wut, droht mit der Bastonnade und weist dem Fremden grob die Thür. Den Pedrillo aber, der gleich darauf selbst auftritt, empfängt er mit der monumentalsten aller Buffo-Arien:

„Solche hergelauf'ne Laffen,
Die nur nach den Weibern gaffen,
Mag ich vor den Teufel nicht!"

Die aufgeblasene Deklamation seiner Reden ist geradezu klassisch. Schon die vier Takte lange Figur auf die erste Silbe des Wortes „Laffen", die seine ganze Verachtung und seinen unendlichen Abscheu vor den Weiberjägern ausdrücken soll, wirkt ungemein komisch. Dann wieder die breitspurige Zuversicht in die eigene Schlauheit, bei den Stellen „Mich trügt kein solch Gesicht" und „Ich hab auch Verstand". Ferner die übereilte Hast, mit der er von den Tücken und Ränken, den Finten und Schwänken seiner Gegner spricht, und schließlich die wollüstig schauerliche Perspektive auf das Köpfen, Hängen, Braten, Spießen und Schinden, mit der er davon rennt, das alles ergiebt ein Gesamtbild, wie es so drastisch und so erheiternd vor Mozart noch niemals gezeichnet und auch nach ihm von keinem Komponisten wieder erreicht wurde; es wirkt erlösend lustig und zwerchfellerschütternd wie ein Blatt von Oberländer. Urdrollig erscheint der Türke im Duett mit Blonde (No. 9). Man möchte ihn dem plumpen Bären vergleichen, den — wie es uns der Griffel Meister Klingers so prächtig geschildert hat — ein zierliches Elfchen neckt. Besonders lustig wirken die Stellen, wo Blonde die großspurige Art und die tiefen bärbeißigen Töne ihres plumpen Liebhabers nachahmt. (Er: „Bis du zu gehorchen mir schwörst". Sie: „Und wenn du der Großmogul wärst".) Schließlich ergreift er vor den seine Augen bedrohenden Fingernägeln der Zofe die Flucht. Das Duett „Vivat Bacchus! Bacchus lebe!", währenddem Pedrillo den Türken trotz aller Trinkgesetze Mohameds zum Weingenuß verleitet, ist längst zum Volks-

lied geworden und weltbekannt. Ein wahres Prachtstück ist die letzte Arie Osmins (No. 19). Die Wache hat die Ausreißer erwischt, und nun feiert seine Schadenfreude wahre Orgien von Bosheit und wilder Raubtierfreude. Der Ausbruch von Blutdurst und Roheit wäre abstoßend, wenn ihn Mozart nicht so überstürzt, so ganz aus dem Charakter dieses Menschen heraus erfolgen ließe und in der Singstimme wie in der Begleitung mit einer solchen Fülle von Witz ausgestattet hätte, daß gerade die so überaus drastische Schilderung — das Orchester malt sogar das Zuschnüren der Hälse! — notwendig die Stimmung in ihr Gegenteil umschlagen lassen muß, und wir über den Wicht lachen, der all diese Grausamkeiten nur mit Worten vollbringen kann, da ihm die Macht fehlt, sie wirklich ins Werk zu setzen, und dessen wildgewordene Phantasie schließlich an dem Bilde des Hälsezuschnürens so fest kleben bleibt, daß sie gar nicht mehr davon loskommt. Auch in dem Vaudeville, das die Oper beschließt, kann er von diesen liebenswürdigen Vorstellungen nicht lassen und fällt da, wo er eigentlich den Refrain singen sollte, in seine Stelle vom Köpfen, Hängen und Spießen aus seiner ersten Arie. Der Osmin ist eine der dankbarsten Aufgaben für einen guten Spielbaß. Aber gute Spielbässe sind heutzutage selten; ebenso tüchtige Koloraturſängerinnen und Tenöre, die noch wirklich Mozartsche Arien singen können. So kommt es denn, daß diese Oper, die bei guter Wiedergabe heute ihres Erfolges gerade noch so sicher ist, wie vor hundert Jahren und noch gar nichts von ihrer Frische eingebüßt hat, immer mehr vom Repertoire unserer Bühnen verschwindet. Es wäre Pflicht jedes guten Theaters, dieses Meisterwerk dem deutschen Volke lebendig zu erhalten. Ist doch die „Entführung" in Wahrheit die erste wirkliche deutsche Oper, und verdient auch um dieser ehrwürdigen Stellung willen, die sie in der Geschichte unseres musikalischen Dramas einnimmt, einen Ehrenplatz im Spielplan einer jeden deutschen Bühne.

Mit der „Entführung" hatte Mozart sein „Meister-

stück" geschaffen. Die Jahre des Tastens und Lernens waren vorbei, sein Stil, der neue Stil der neugeborenen deutschen Oper, war ausgereift und stand fest. Kein ganzes Jahrzehnt war ihm nach der ersten Aufführung der „Entführung" mehr beschieden, und diese letzten Jahre seines Lebens waren angefüllt mit Kummer, Sorge und bitterster Not. Dennoch schenkte uns sein Genius in dieser Zeit die drei größten Werke: Figaro, Don Juan und Zauberflöte, die als unvergängliche Sterne seines Ruhmes leuchten werden, so lange sich die Menschheit an der Kunst der Töne erfreut. Die widrigen Umstände, die dem Meister auch in seinen letzten Lebensjahren kein ruhiges und stetiges Schaffen auf dem Gebiete der Oper gönnten, an dem doch sein ganzes Herz hing, haben einige dramatische Werke seiner Meisterperiode nicht zur Vollreife und Vollendung kommen lassen, oder sie haben dem Komponisten Aufgaben und Operntexte aufgezwungen, die seinem eigentlichen Wesen innerlich fremd waren, an denen sein Gemüt wenig oder keinen Anteil nahm, die ihn nicht mit voller Gewalt zu packen und zu fesseln vermochten, und die er deshalb, trotz höchster technischer Meisterschaft und trotz seiner nie versiegenden Erfindungsgabe, doch nicht auf jene Höhe reifster künstlerischer Vollendung zu heben vermochte, auf der seine drei großen Meisteropern stehen. Bevor wir deshalb zur Betrachtung dieser Meisteropern und der damit in unmittelbarem Zusammenhange stehenden Lebensschicksale Mozarts übergehen, müssen wir, um das Gesamtbild seines dramatischen Schaffens zu vervollständigen, zuerst noch diese anderen, der letzten Periode angehörenden Werke erwähnen und teilweise vorwegnehmen.

Nach dem großen Erfolge der „Entführung" hätte man denken sollen, daß die deutsche Oper in Wien erstarkt und Mozart selbst mit neuen Aufträgen bedacht worden sei. Dies war aber nicht der Fall. Wohl wurde ihm ein Textbuch zur Komposition angeboten „Welches ist die beste Nation", es war aber so elend, daß er es zurückwies. Eine andere geplante deutsche Oper, „Rudolf von Habsburg" (Text von

Klein) kam ebenfalls nicht zur Ausführung. Dabei gingen die Verhältnisse des deutschen Singspieltheaters, teils durch die Unfähigkeit Stephanies des Jüngeren, reißend abwärts. Der Kaiser wurde ungeduldig und ließ wieder italienische Sänger zu einer Opera buffa engagieren. Das deutsche Singspiel wurde in das Kärntnerthor-Theater verlegt und vegetierte dort noch bis zum März 1788 weiter. Aber die besten Gesangskräfte der deutschen Oper hatten auf Befehl des Kaisers zur italienischen übergehen müssen.

Endlich erinnerte sich der Kaiser auch wieder an Mozart. Am 7. Februar 1786 wurde in der Orangerie des Schönbrunner Schlosses ein Lustfest zu Ehren des Generalgouverneurs der Niederlande veranstaltet. Diese Feier sollte durch eine ganz besondere theatralische Veranstaltung verschönert werden, bei welcher die besten deutschen und italienischen Schauspieler und Sänger in Aktion treten sollten. Es wurden dazu zwei Stücke geschrieben: ein italienisches „Prima la musica e poi le parole", das von Salieri komponiert wurde, und ein deutsches, das Stephanie der Jüngere verfaßte und Mozart komponierte: „Der Schauspieldirektor". Es ist ein nur lose zusammengestoppeltes Stück. Ein Theaterdirektor soll schnell ein Ensemble zusammenengagieren. Nun melden sich bei ihm Schauspieler, die einzelne Scenen zur Probe deklamieren und ebenso Sänger, die Probe singen. Das ist das Ganze. Es melden sich zwei Sängerinnen, Mad. Herz und Mad. Silberklang. Beiden gab Mozart eine Bravourarie zu singen, an der sie ihre Kunst zeigen konnten. Nun geraten sich aber die beiden Rivalinnen in die Haare, weil jede behauptet „Ich bin die beste Sängerin!", der Tenor sucht zu vermitteln, und so entsteht ein köstliches lebensprühendes Terzett, in welchem die beiden Rivalinnen auf die ergötzlichste Weise mit den verschiedenen Gesangformen voreinander zu paradieren suchen; während die eine ein schmelzendes Adagio hinhaucht, fährt ihr die andere mit einem „Allegro, Allegrissimo" dazwischen, beide suchen sich in Koloraturen und in der Höhe zu übertrumpfen u. s. w. Das Terzett ist in seiner Art ein

Der Schauspieldirektor.

Meisterwerk. Ein Vaudeville bildet den Abschluß des Stückes, das durch eine leicht und graziös dahinfließende Ouverture eingeleitet wird. In dieser ursprünglichen Form konnte sich der Schauspieldirektor auf der Bühne nicht halten. Doch hat man die Musik Mozarts durch Neubearbeitungen zurückzuerobern gesucht. Zu Goethes Zeiten wurden die Mozartschen Schauspieldirektor-Scenen auf dem Weimarer Theater mit einer Oper Cimarosas (L'impresario in angustie) verbunden, die einen ähnlichen Stoff behandelte. Auf unseren Bühnen wird ab und zu die Schneidersche Bearbeitung gespielt, in der die Schauspieldirektor-Musik, zusammen mit anderen, von Taubert instrumentierten Sätzen Mozarts, zu einem neuen Singspiel verarbeitet wurden, dessen Held ungeschickterweise Mozart selber ist. Die Beziehungen Mozarts zu Schikaneder und zu seiner Schwägerin Lange samt der Entstehung der Zauberflöte werden mit wenig Witz und viel Behagen und in einer der geschichtlichen Wahrheit zuwiderlaufenden Weise darin geschildert.

Da die deutsche Oper in Wien kaum noch vegetierte, die italienische Opera buffa aber in höchster Blüte stand, so mußte Mozart, obgleich er mit allen Fasern seines Herzens zur deutschen Oper hinneigte, nun doch ein italienisches Buch zu erhalten suchen, wenn er überhaupt einen Erfolg erhoffen wollte. Am liebsten hätte er eine Opera buffa mit recht lebhafter Handlung und recht komischen Situationen komponiert. Nachdem er „leicht hundert, ja wohl mehr Büchel durchgesehen" ohne etwas passendes zu finden, wandte er sich wieder an den Abbate Varesco in Salzburg. Dieser schickte denn auch ein Buch: „L'oca del Cairo" (Die Gans von Cairo) und Mozart begann die Komposition. Aber die „Gansgeschichte" war so albern und abgeschmackt, daß die Arbeit, nachdem der erste Akt vollständig entworfen war, liegen blieb. Trotzdem Mozart selbst seine Phantasie bis aufs äußerste anstrengte, um wenigstens die gröbsten Widernatürlichkeiten zu beseitigen, und trotz vieler und langer Verhandlungen zwischen dem Komponisten und dem Librettisten, wobei Mozarts

Die Gans von Cairo.

Vater wieder die Vermittlerrolle übernehmen mußte, war der witzlosen und ganz verfahrenen Handlung nicht auf die Beine zu helfen. Die Geschichte drehte sich um eine Wette. Biondello, der Liebhaber Celidoras, der Tochter des albernen, eitlen und in die Freundin Celidoras verliebten alten Don Pippo, soll die Hand der Geliebten erlangen, wenn es ihm gelingt, in Jahresfrist in den festen Turm einzudringen, in welchem Don Pippo die Tochter und ihre Freundin gefangen hält. Calandrino, der Freund Biondellos, fabriziert eine künstliche Gans, in diese soll sich Biondello verstecken, und Pantea, die Gemahlin Don Pippos, die diesen wegen schlechter Behandlung verlassen hat und nun als Mohrin verkleidet zurückkehrt, soll die Gans in den Turm führen, damit sich die Mädchen an dem Wunderwerk ergötzen können. Im Turme sollte dann Biondello der Gans entsteigen und Donna Pantea sich ihrem Gemahle zu erkennen geben; worauf Biondello die Celidora und Calandrino ihre Freundin Lavina erhält, während Don Pippo ausgelacht wird. Die vorhandenen Skizzen zu dieser Oper zeigen Mozart auf der vollen Höhe seiner Schaffenskraft. Der Haushofmeister Chichibio und die Zofe Auretta erinnern schon an Figaro und Susanne. Ein hübsches Quartett der beiden Liebespaare, das aber scenisch unbequem ist, weil die beiden Mädchen vom Fenster des Turmes aus singen müssen — sie kommen während der ganzen Oper nie aus dem Turme heraus und nie mit ihren Liebhabern zusammen — während die Liebhaber, die erst am Schlusse des letzten Aktes in den Turm hineinkommen, unten stehen, zeigt in seiner musikalischen Anlage Mozarts Meisterschaft. Das bedeutendste Stück der unvollendeten Oper ist das Finale des ersten Aktes, wo die Liebhaber eine Brücke nach dem Turme zu schlagen suchen und dabei von Don Pippo überrascht werden. Es ist ein ungemein lebendiger und sich stetig steigernder Ensemblesatz, in den zuletzt auch der Chor machtvoll eingreift, und der mit einer lustigen Prügelscene zwischen den Bauenden und den von Don Pippo herbeigerufenen Wächtern endet. Wenn

die Oper vollendet worden wäre, so würde dieser Satz wohl zu Mozarts besten dramatischen Leistungen zählen.

Mozart hatte die „Ganshistorie" beiseite gelegt; aber er suchte unablässig nach einem anderen geeigneten Texte, und da er keinen neuen erhalten konnte, so versuchte er es mit einem älteren. Seine Wahl fiel auf „Lo sposo deluso" („Der gefoppte Bräutigam"). Es ist ein Buffotext, nicht besser und nicht schlechter als viel andere jener Zeit, eine ziemlich verwickelte Liebesintrigue, von der für uns nur die ersten von Mozart komponierten Scenen in Betracht kommen. Ein alter eitler Geck, Bocconio, will die schöne Eugenia, eine stolze Römerin, heiraten, die eigentlich den Don Asdrubale liebt, diesen aber tot glaubt. Die Ouverture, die in höchst origineller Weise mit der ersten Scene der Oper verbunden ist, schildert die Zurüstungen zum Hochzeitsfeste. Fröhliche Trompetenfanfaren leiten den Hauptsatz ein; er bietet ein Bild geräuschvollen Lebens und Treibens. Darauf folgt ein romanzenartiger Zwischensatz (Andante, $^3/_8$), eine Art von Liebeslied, und darauf setzt mit den Trompetenfanfaren der Hauptsatz wieder ein. Gleichzeitig öffnet sich aber auch die Scene, und der Hauptsatz der Ouverture dient nun einem Quartette zur Unterlage. Wir erblicken den alten Don Bocconio bei der Hochzeitstoilette, von seiner Nichte Donna Laurina, die mit Don Asdrubale Karten spielt, und seinem Freunde, dem Weiberfeinde Don Pulcherio, wegen seiner Heirat verspottet. Inzwischen kommt die Braut, Donna Eugenia, an, und da sie niemand zu ihrem Empfange bereit findet — Don Bocconio hat mit der Verschönerung seines Aeußeren immer noch nicht fertig werden können, — so macht sie ihrem Aerger in einer charakteristischen Arie Luft. Sie möchte ob dieser Geringschätzung am liebsten wieder umkehren, besonders wie sie Bocconio, den ihr bestimmten Freier, endlich zu sehen kriegt. Da legt sich Bocconios Freund, der Weiberverächter Pulcherio, ins Mittel und sucht die beiden zu versöhnen, indem er in einer komischen Arie ihm ihre und ihr seine Vorzüge nach

Der gefoppte Bräutigam.

Kräften zu schildern versucht. Außer diesen Anfangsscenen ist noch ein Terzett von Mozart ausgeführt. Der von Donna Eugenia totgeglaubte Don Asdrubale kommt, um Bocconios Braut zu begrüßen, und erkennt mit Schrecken in dieser seine eigene Geliebte, die er nun der Untreue beschuldigt. Beide fallen wechselweise in Ohnmacht, Bocconio sucht zu helfen. Auch dieses Terzett, das die widerstreitenden Gefühle der handelnden Personen charakteristisch zum Ausdrucke bringt, wäre würdig, in einer von Mozarts besten Opern zu stehen. — Es hat nicht an Versuchen gefehlt, Mozarts Entwürfe zur „Gans von Cairo" und zum „Gefoppten Bräutigam" für die Bühne zu verwerten. Victor Wilder hat aus beiden Fragmenten, unter Heranziehung noch anderer Mozartscher Sätze, eine neue zweiaktige Oper „L'oie du Caire" zusammenzuschweißen versucht, die 1867 in Paris und Berlin aufgeführt wurde, aber sich auf den Bühnen nicht einzubürgern vermochte.

Der „Gefoppte Bräutigam" wurde durch den „Figaro", der nun Mozarts ganze Kraft in Anspruch nahm, in den Hintergrund gedrängt und blieb liegen. Der Figaro zog den „Don Juan" nach sich. Beide Opern hatten den größten Erfolg. Dennoch blieb Mozart arm und ohne feste Stellung. Die Italiener, die um ihren Ruhm bangten, suchten seine Erfolge abzuschwächen, sie sorgten dafür, daß seine Opern nicht zu oft wiederholt und so rasch wie möglich wieder vom Repertoire abgesetzt wurden. Im Herbst 1788, nachdem Mozart in Berlin Triumphe gefeiert und ein vorteilhaftes Anerbieten des Königs von Preußen ausgeschlagen hatte, weil er seinem Kaiser nicht untreu werden wollte, wurde auch in Wien der Figaro wieder aufgenommen und erzielte wiederum einen großen Erfolg. Dadurch scheint sich der Kaiser wieder an Mozart erinnert zu haben. Er erteilte ihm den Auftrag eine neue Oper zu schreiben: „Così fan tutte ossia La scuola degli amanti" („So machens alle" oder: „Die Schule der Liebenden"). Da Ponte, der Mozart die Bücher zum „Figaro" und zum „Don Juan" geliefert

Così fan tutte.

hatte, verfaßte den Text. Der Stoff war ihm vorgeschrieben. Er soll einem wirklichen Ereignis entnommen sein, das sich damals in der Wiener Hofgesellschaft zugetragen habe. Dichter und Komponist konnten nichts daran ändern. Da Ponte hatte diesmal weniger Glück als mit seinen beiden früheren Büchern. Beim Figaro und beim Don Juan konnte er fertige Vorbilder nachgestalten, schon vorhandene Dramen für die Opernbühne zurechtmachen, und das hat er mit Geschick besorgt. Hier galt es ein neues, lebendiges und witziges Stück zu schaffen; da versagte seine Kraft. Die Geschichte dreht sich um eine ziemlich frivole Wette. Zwei junge Kavaliere, Guglielmo und Fernando, sind mit den beiden Schwestern Fiordiligi und Dorabella verlobt. Im Cafehaus geraten sie mit dem Skeptiker und Weiberfeind Don Alfonso in einen Streit über die Weibertreue, an die Don Alfonso durchaus nicht glauben will; denn Weibertreue sei so selten „wie der Phönix aus Arabien". Die beiden jungen Leute behaupten nun, ihre Bräute seien jede ein solcher Phönix, und wetten, daß sie allen Anfechtungen und Verführungskünsten standhalten würden. Es wird nun beschlossen, die Geliebten zu prüfen. Dazu versprechen die beiden Offiziere vierundzwanzig Stunden lang alles zu thun, was Don Alfonso von ihnen verlange. Wenn die Mädchen bis dahin der Versuchung erliegen, solle er die Wette gewonnen haben. Es wird nun eine höchst unwahrscheinliche Verkleidungsgeschichte ins Werk gesetzt. Die beiden Offiziere nehmen Abschied von ihren Bräuten, indem sie vorgeben, in den Krieg ziehen zu müssen. Gleich darauf kehren sie als Albanesen verkleidet und mit langen Bärten versehen wieder zurück und beginnen nun den verlassenen Bräuten in zudringlicher Weise den Hof zu machen, und zwar so, daß jeder die Braut des anderen anschwärmt. Die schlaue Kammerzofe Despina, die Don Alfonso durch ein Geldgeschenk gewonnen hat, ist im Einverständnis. Zuerst sind alle Bemühungen erfolglos. Da simulieren die beiden Albanesen einen Vergiftungsversuch. Durch die als Arzt verkleidete Despina werden sie nach da-

mals neuester Methode vermittels des Mesmerismus wieder zum Leben gebracht. Nun läßt sich zuerst die lebhaftere Dorabella erweichen und schließlich giebt auch Fiordiligi nach. Despina verkleidet sich wieder und tritt als Notar auf. Die Ehekontrakte werden unterzeichnet. Da bringt Don Alfonso die Nachricht, das Regiment mit den beiden Bräutigamen sei zurückgekehrt. Die Albanesen verstecken sich und kehren sogleich in ihrer ursprünglichen Tracht wieder. Die Ehekontrakte werden entdeckt, der falsche Notar entlarvt, und die Mädchen müssen ihre Schuld bekennen. Doch löst sich alles in Frieden und Fröhlichkeit auf. „So machen es alle", darum „glücklich, wer alles von der rechten Seite anfaßt und sich immer nur von der Vernunft leiten läßt: was andere Thränen kostet, macht ihn lachen, und so wird er im Strudel des Lebens stets die schönste Ruhe bewahren." Mit dieser Moral geben sich schließlich alle zufrieden.

Mozarts größte Kraft liegt in der Wahrheit und der Innerlichkeit seiner Musik. Bei einem Texte, wie er ihm in „Così fan tutte" geboten wurde, frivol, oberflächlich, ohne innere Vertiefung, konnte er das, was sein Bestes war, nicht in Anwendung bringen. Er konnte nicht mit der rechten Begeisterung und mit ganz aufrichtiger Anteilnahme von innen heraus arbeiten. Er konnte aus Figuren, die sich das ganze Stück hindurch in Verstellungen und Verkleidungen bewegen, keine so scharf umrissenen Gestalten, keine so durch und durch gesunden Menschen formen, wie er sie in der Entführung, im Figaro und im Don Juan auf die Bühne gestellt hatte. Aber er hat seine ganze ungeheuere Meisterschaft auf diese Oper verwendet, er hat den Text Da Pontes in ein so schönes musikalisches Gewand gekleidet, daß man fast über seine innere Hohlheit und Widernatürlichkeit hinweggetäuscht wird. Und wo ihm der Stoff nur die leichteste Handhabe bot, da setzte sein Genius ein, um die Gestalten, denen er keine Seele verleihen konnte, wenigstens mit einem strahlend schönen Leib zu umgeben. War eine tiefgehende innere Charakteristik nicht möglich, so wurde doch

der äußere Charakter der handelnden Personen umrissen. Von den beiden Frauengestalten ist Dorabella die lebhaftere, leidenschaftlichere. In ihrer ersten Arie (No. 11), zu der in der Begleitung eine aus Sexten bestehende Triolenfigur mit ihrer unruhigen Bewegung den Untergrund bildet, giebt sie ihrem Schmerz um den fernen Geliebten beredten Ausdruck; aber in ihrer zweiten Arie (No. 28), die sich durch einfach anmutige Melodie auszeichnet, hat sie ihren Widerstand gegen die Werbungen des Fremden bereits aufgegeben. Fiordiligi ist weniger lebhaft, weniger feurig, eine mehr sinnende Natur, mit einem Stich ins Heroische. Sie bleibt länger standhaft. Ihre beiden Arien (No. 14 und No. 25) sind ausgebildete zweisätzige Bravourarien. Beide stellen hohe Anforderungen an die Sängerin. In der ersten erteilt sie dem um sie werbenden Fremdling eine schroffe Abweisung; in der zweiten, in der die Hörner sehr wirkungsvoll verwandt sind, bricht trotz dem konzertierenden Charakter des Satzes doch eine gewisse Wärme der Empfindung durch. Fiordiligis Empfindungen sind weniger leicht erregbar als diejenigen Dorabellas, aber sie sind nachhaltiger. — Ebenso bilden die beiden Liebhaber unter sich Gegensätze. Guglielmo, der Bräutigam Fiordiligis, ist ein heiterer sorgloser Lebemann. Er scheint nicht viel zu überlegen, sonst würde er in seiner ersten liedartig gehaltenen Arie (No. 15) die Zuneigung der Damen nicht durch den wenig geschmackvollen Hinweis auf die falschen Bärte, — wodurch die beiden der Despina als ein wahres antidoto d'amore erscheinen — als eine Zierde der Männlichkeit zu erlangen suchen. Er nimmt alles leicht, darum tröstet er sich auch in seiner zweiten Arie (No. 26) ziemlich rasch über die Untreue des weiblichen Geschlechtes, an die er nun zu glauben beginnt. Die Mädchen sind halt doch gar zu hübsch, und wenn sie ihn auch tausendmal betrügen, er kann nicht anders, er muß sie gern haben und wird immer für sie den Degen ziehen. Sein Freund Ferrando dagegen hat einen Stich ins Sentimentale, der in dieser Umgebung einen leicht komischen Beigeschmack

gewinnt. Seine beiden Arien (No. 17 und No. 24) zeichnen sich durch besonders schönen Melodienfluß aus. Er nimmt daher, wie er sich von der Treulosigkeit seiner Braut überzeugen muß, die Sache nicht so leicht wie Guglielmo. In seiner Kavatine (No. 27) gewinnt erst nach und nach die Liebe wieder die Oberhand über das durch den Verrat der Geliebten hervorgerufene Gefühl des Zorns und des Schmerzes. Zu den lebhaft empfindenden Offizieren steht der alte Skeptiker Don Alfonso in scharfem Gegensatze. Bei ihm ist keine Spur von innerer Empfindung, nicht die geringste Gemütsregung zu finden, alles ist nur kalter rechnender Verstand. Der Mann besitzt nicht einmal Humor. Er zeigt keinerlei positive Charakterzüge, alles an ihm ist nur Negation. Darum ist ihm auch keine eigene Gesangsnummer zugeteilt; denn eine solche würde ja eben einen positiven Gefühlsausdruck darstellen. Dagegen wirkt er um so wichtiger und nachdrücklicher in den Ensemblesätzen. Hier ruft sein kalter Skeptizismus, der zu den — wahren oder erheuchelten — Gefühlsergüssen der Liebenden hinzutritt, jenes Zwielicht des Stimmungskolorits hervor, auf welchem die feinkomische Wirkung von Mozarts Così fan tutte-Musik in der Hauptsache beruht. Seine Mitwirkung, seine Zwischenreden in den Ensemblesätzen, erinnern den Hörer immer wieder daran, daß die Seufzer und Thränen und die Liebesschwüre nicht so ernst zu nehmen sind, daß vielmehr das Ganze nur ein leichtfertiger Scherz sein soll. Eine ihm verwandte Natur ist Despina, die Kammerzofe. Sie steht moralisch nur noch eine Stufe niedriger; denn sie handelt nur aus schnödem Eigennutz. Auch bei ihr findet sich keine Spur von menschlicher Teilnahme an dem Geschicke ihrer Gebieterinnen. Doch hat ihr Mozart die holde Gabe natürlicher Munterkeit und Grazie mit auf den Weg gegeben. Wie sie den Plan der Liebhaber erfährt, ist sie gleich bereit, auf alles einzugehen und spottet in einer übermütigen Arie (No. 12) über das ganze Männergeschlecht; und recht beredt wird sie in ihrer zweiten, zierlichen Arie (No. 19), wo sie mit kätzchenhaft einschmeichelnden

Tönen ihre Gebieterinnen in alle Künste der Koketterie einzuweihen sucht. Die Glanzpunkte ihrer Rolle aber sind ihre beiden Verkleidungsscenen, im ersten Finale als Arzt neuester Mesmerscher Richtung, wo sie den Charlatanismus in ergötzlichster Weise parodiert, und im zweiten Finale als Notar, wo sie besonders durch die auf eine eintönige Melodie durch die Nase („pel naso" schreibt Mozart vor) gesungene Vorlesung des Heiratskontraktes ungemein erheiternd wirkt. Die kecke Rolle, die vom Komponisten mit den feinsten und lustigsten Zügen ausgestattet wurde, ist bei der Darstellung ungemein dankbar; wenn man die Despina jedoch mit Mozarts anderen Soubrettengestalten vergleicht, mit einer Susanne oder einer Zerline, so wird man bald erkennen, wie sehr diese letzteren durch die Innigkeit und Herzlichkeit ihrer Empfindungen der Despina, trotz all ihrer Grazie und Lustigkeit, überlegen sind. Und dieses Verhältnis der Despina zu der Susanne oder der Zerline mag uns zugleich einen Gradmesser für das Verhältnis der ganzen Oper zu den anderen Meisterwerken Mozarts abgeben. Eine Fülle von Klangschönheit und feinsten Einzelzügen ist über Così fan tutte ausgegossen, aber all diese Schönheit ist mehr oder weniger nur äußerlicher Zierat, sie leuchtet nicht von innen heraus, noch durchglüht sie das ganze Werk, wie im Figaro oder im Don Juan. Auch die Ensembleścenen der Oper sind in ihrer Art Meisterstücke. Welcher andere als Mozart hätte es wagen dürfen, eine Oper mit drei aufeinanderfolgenden Männerterzetten (No. 1, 2 und 3) zu beginnen? Seine unerschöpfliche Erfindungskraft hat die drei Tonstücke so verschieden voneinander und jedes so charakteristisch gestaltet, daß jedes wieder ganz neu und frisch wirkt. Wie flott ist das vierte Männerterzett (No. 16), wo das herzliche Lachen der Offiziere, die der Treue ihrer Bräute sicher zu sein glauben, so lustig mit der Verdrießlichkeit des Don Alfonso kontrastiert. Wie trefflich ist die Stimmung im Abschiedsquintett (No. 6) abgewogen, und welche unendliche Klangschönheit entströmt dem Terzettino (No. 10), in dem die Singstimmen von dem leisen

Murmeln der gedämpften Geigen und dem weichen luftigen Hauch der Flöte umspielt werden. Mozart schrieb hier ganz moderne Dekorationsmusik. Im großen Sextett (No. 13) und den beiden Finales, muß man die Kunst Mozarts bewundern, aus jeder Situation immer die für die musikalische Behandlung günstigste Stimmung herauszuholen. So weiß er über die Hohlheiten und Unmöglichkeiten des Textes hinwegzutäuschen. Die Instrumentalbegleitung ist leicht und gefällig gehalten, doch werden, eben weil die Musik dem Stücke mehr oberflächlich anklebt, mehr malende und nachahmende Instrumentaleffekte angewandt als in seinen anderen Opern, wo er durch seine Musik mehr die allgemeine innere Seelenstimmung wiedergiebt als das einzelne Wort der Handelnden illustriert. Die Ouverture, die nach einem kurzen Andante in einem raschen Satze dahinströmt, wird durch den Spruch des Don Alfonso „Così fan tutte“ — „So machens Alle“, der am Anfang im Andante und am Schlusse im Allegro auftritt, gleichsam eingerahmt. Dieses Così fan tutte erscheint so als die musikalische Ueberschrift des Werkes.

Wenn die Oper trotz ihrer vielen musikalischen Schönheiten immer mehr von den Bühnen verschwindet, so ist daran nur der Text schuld. Versuche, diesen Text durch Neubearbeitung umzugestalten, haben zu keinen günstigen Resultaten geführt. Suchte man die eine Unwahrscheinlichkeit zu beseitigen, so geriet man dafür in zwei neue Widersinnigkeiten hinein. Diese Künsteleien — sogar zu einer Zauberoper hatte man das Werk 1823 umgestaltet! — trugen nur dazu bei, die Oper mehr und mehr von der Bühne zu verdrängen. Am besten ist es, man hält sich bei Neuaufführungen an den alten Text. Eigentlich populär ist die Oper nie geworden und wird es niemals werden, dennoch aber sollten sie Bühnen, die über die erforderlichen Gesangskräfte verfügen, um ihrer vielen Schönheiten willen nicht ganz fallen lassen.

Titus. Noch weniger populär als Così fan tutte und fast ganz verschollen ist die Festoper „La clemenza di Tito“. Mitten aus den Arbeiten an der beinahe

vollendeten Zauberflöte und am Requiem hinaus, riß den Komponisten im August 1791, in einer Zeit höchster geistiger Anspannung, der Auftrag der Prager Stände, die Festoper zur Krönung Leopolds II. zu schreiben. Die Zeit drängte; denn es standen nur ein paar Wochen zur Verfügung. Mozart begab sich sofort mit seiner Frau und seinem Schüler Franz Süßmayr nach Prag. Krank stieg er in den Reisewagen. Unterwegs wurde die Oper skizziert. Krank kam er in Prag an, und doch war 18 Tage nach seiner Ankunft die Oper vollendet und einstudiert. Daß es sich unter solchen Umständen nicht um ein völliges Durchdringen des Stoffes, sondern nur um eine mehr äußerliche, flüchtige Arbeit handeln konnte, liegt auf der Hand. Das Textbuch rührte von Metastasio her und war durch den sächsischen Hofpoeten Mazzola etwas umgemodelt worden. Man hatte die Zahl der Arien beschränkt und dafür einige Ensemblenummern eingefügt. Im übrigen aber zeigte es noch völlig die Gestalt der Opera seria. Mozart mußte sich also, während er diesen Text komponierte, auf eine frühere Stufe seiner künstlerischen Entwicklung zurückversetzen, die damals schon weit hinter ihm lag. Zudem bot das Buch selbst wenig Anregung, da es durchaus undramatisch war. Nach Art solcher Festspiele war auch hier eine antike Historie in eine fade Liebesgeschichte verwandelt. Titus entgeht einer aus Eifersucht von Vitellia angezettelten und von ihrem Anbeter Sextus, der sonst des Kaisers Freund war, ins Werk gesetzten Verschwörung und verzeiht in seiner Großmut und Milde allen seinen Widersachern. Die einzige Figur des Stückes, die ein gewisses dramatisches Leben zeigt, ist Vitellia. In ihr gärt wenigstens echte Leidenschaft. Aber ihr Liebhaber Sextus ist ein Schwächling, der zwischen seiner Geliebten und dem Kaiser haltlos hin und herschwankt. Unglücklicherweise ist die Rolle, wie die seines Freundes Annius, für Sopran geschrieben und wurde von einer Sängerin dargestellt. Dadurch erscheint alles noch unnatürlicher. Mozart war in der Wahl der Singstimmen nicht frei, er mußte sich der ohne sein Zuthun vereinbarten

Besetzung fügen. Titus selbst, der nichts anderes zu thun hat, als immer und immer nur zu verzeihen, kann nur wenig Interesse erwecken. Die übrigen Figuren sind Nebenrollen. Mozart wandte dem Texte und den Anforderungen der italienischen Sänger gemäß im Titus wieder die alte Form der zweiteiligen Bravourarie an, die er in seinen Meisterwerken längst beiseite gelegt hatte. Wohl erscheint auch unter diesen Arien noch ein dramatisches Meisterstück, wie die große Arie der Vitellia, aber im allgemeinen herrscht in diesen Tonsätzen doch mehr der Konzertstil als der eigentliche dramatische Stil vor; denn es war ja in diesem höfischen Festspiel, das sich in zierlichen allgemeinen Redensarten bewegte, keine Gelegenheit geboten, die einzelnen Figuren charakteristisch herauszuarbeiten. Unter den Ensemblesätzen ragt das erste Finale hervor. Von Süßmayr sollen die Seccorecitative komponiert sein.

Der Titus fand wenig Anklang, und dadurch wurde Mozarts Stimmung noch mehr verdüstert. Krank und gebrochen reiste er von Prag ab und nahm von seinen treuen Freunden wehmütigen Abschied. In Wien leuchtete ihm noch der unbeschreibliche Erfolg der Zauberflöte auf, seines erhabensten und letzten Geschenkes an die Menschheit. Aber an ihrem Siegeszuge durch die Welt konnte er sich nicht mehr erfreuen. Am 5. Dezember 1791 schloß er die Augen. Die Stelle, wo seine Gebeine ruhen, kennen wir nicht, denn er, der die Welt so reich beschenkt hatte, war zu arm, um ein eigenes Grab bestreiten zu können. Aber seine Werke leben, und alle, die nach ihm Großes geleistet haben auf dem Gebiete des Musikdramas, haben von ihm gelernt und danken ihm ihr Bestes.

II.

Die Hochzeit des Figaro.

Einleitendes.

Wie einer jener kostbaren Juwelenschreine, die uns die Spätrenaissance hinterlassen hat, und bei deren Anblick der Beschauer nicht weiß, ob er die köstliche Arbeit des Behältnisses oder die unvergleichliche Schönheit der darin aufbewahrten seltenen Schätze mehr bewundern soll, so erscheint uns heute Mozarts unvergängliche Oper „Figaros Hochzeit".

Ueber hundert Jahre sind bereits verflossen seit ihrem Erscheinen, und noch immer erstrahlt das Werk voller Jugendfrische. Es ist gerade, als ob die Zeit, die sonst die musikalischen Bühnenwerke nur allzu rasch verwelken läßt, dieser Oper nichts anhaben könne. Alles ist noch so lebendig, so neu und so aktuell darin, alles „herrlich, wie am ersten Tag".

Werke wie Mozarts „Figaro" sind Ausnahmeerscheinungen in der Kunstgeschichte. Bei ihrer Entstehung haben die verschiedensten Faktoren zusammengewirkt. Wenn der Blitz ins Wasser einschlägt, so türmen sich die Wellen dem himmlischen Funken entgegen; ähnlich scheinen bei der Entstehung der großen Meisterwerke die Ereignisse sich dem Geniebliß entgegen zu drängen, dessen zündender Schlag sie zum Kunstwerke gestalten soll. Die allgemeine Zeitstimmung und die persönliche Veranlagung des Künstlers berühren und durchdringen sich in eigentümlicher Weise. Der Künstler schafft unter dem Drucke des Tages und für den Tag. Da erleben wir aber etwas Merkwürdiges: die Werke, die so ganz aus ihrer Zeit heraus, aus der aktuellen Gegenwart und für diese Gegenwart geschaffen wurden, die den Charakter ihrer Entstehungszeit im höchsten Maße an sich tragen, gerade diese Werke behalten ihre Jugendfrische im Wandel der Zeiten, gerade sie scheinen für die Nachwelt, für die Ewigkeit geschaffen zu sein. Sie sind einfach, wahr und ehrlich, und das sichert ihnen die Unsterblichkeit.

Das achtzehnte Jahrhundert.

Mit dem „Figaro" taucht die ganze Welt des achtzehnten Jahrhunderts vor unserm geistigen Auge auf,

eine Welt voll Grazie und Liebenswürdigkeit, voll zarter Farben und heiterer Lebensluſt, die Welt der Schäferſpiele und der galanten Liebesabenteuer, des zierlichen Menuettſchrittes und der ſorgloſen Leichtfertigkeit, eine Welt, die uns um ſo anziehender erſcheinen muß, da wir ſie heute im Lichte der Poeſie erblicken, und da ſie von unſerer heutigen, vielleicht etwas zu ernſthaften und mit Arbeit beſchwerten Lebensweiſe ſo ſehr verſchieden war. Wir erblicken die Rokokozeit und die Geſellſchaft des ancien régime heute in einer zauberhaften Verklärung, davon jene Geſellſchaft ſelber ſeinerzeit ſicher noch nichts gemerkt hat. Ja die Sünden, die wir jener Zeit und Geſellſchaft heute ſo nachſichtig vergeben, und die uns ſogar als liebenswürdige Schwächen, gewißermaßen in romantiſcher Beleuchtung erſcheinen, müſſen damals von den davon Betroffenen recht unangenehm empfunden worden ſein, ſo unangenehm, daß ſchließlich auf die zierlichen Menuetts die wilde Carmagnole folgte, und daß das liebenswürdige Getändel in dem blutigen Schrecken der franzöſiſchen Revolution ſein Ende fand.

Beaumarchais und Mozart.

Beaumarchais und Mozart waren beide Kinder jener Zeit, und beide haben das leichtfertige achtzehnte Jahrhundert geſchildert, ſie haben es an ein und demſelben Stoffe geſchildert, und doch wie verſchiedenartig ſpiegelt es ſich in den Werken der beiden wieder. Beaumarchais, der kecke Abenteurer und Emporkömmling, der die Verhältniſſe, trotz mannigfacher Rückſchläge, doch immer wieder zu ſeinem eigenen Vorteil zu nützen verſtand, tritt in ſeinen berühmten Schauſpielen als Ankläger des Jahrhunderts und ſeiner geſellſchaftlichen Zuſtände auf, an denen er die bitterſte und ſchärfſte Kritik übt; Mozart dagegen, der von ſeiner früheſten Jugend an unter dieſen Zuſtänden perſönlich zu leiden hatte und noch als reifer und berühmter Künſtler unter dem Drucke der unwürdigſten, aber in der Geſellſchaftsordnung jener Zeit begründeten Verhältniſſe ſchmachtete, ſchaut das ganze Leben und Treiben nur mit dem hellen Künſtlerauge. Im ſchönſten Sinne des Wortes ſtellt er ſich „jenſeits Gut und Böſe“; er klagt nicht an, aber er beſchönigt auch nicht, er rückt die Geſtalten mit all ihren Fehlern und Schwächen in die Sphäre des Reinmenſchlichen und übergießt ſie mit dem goldenen Schimmer überlegenen Humors. Beaumarchais' Figaro iſt ein unvergängliches Kulturdokument; Mozarts Figaro ein unſterbliches Kunſtwerk. Die Geſtalten von Beaumarchais' Komödie in-

teressieren uns aufs höchste, die Gestalten der Mozartschen Oper lieben wir. —

* *
*

Die Entstehung der Oper.

Im Januar 1781 hatte Mozart in München seinen „Idomeneo" aufgeführt und war damit in die erste Reihe der dramatischen Komponisten seiner Zeit vorgerückt. Die Lehrjahre lagen nun hinter ihm abgeschlossen; mit dieser Talentprobe stand der fünfundzwanzigjährige Komponist als ausgereifter Meister da. Je mehr aber mit den äußeren Erfolgen auch das innere Kraftgefühl des jungen Künstlers wuchs, um so drückender mußte er das unwürdige Verhältnis empfinden, das ihn an seinen eigentlichen Herrn, den Erzbischof Hieronymus von Salzburg, einen Grafen Colloredo, band. Er hätte das Verhältnis gerne gelöst, oder, wie er sich in seinem Unmut drastisch ausdrückt, „an seiner Anstellung die Nase geputzt", wenn nicht der ängstliche Vater immer wieder zum Frieden geredet und den Sohn zum Ausharren ermahnt hätte. Am liebsten wäre er nach Wien gegangen, das damals noch der geistige Mittelpunkt Deutschlands und vor allem auch das Zentrum des Musiklebens war, und wo Kaiser Joseph ein deutsches Nationalsingspielteather gründen wollte. Der Wunsch sollte schneller in Erfüllung gehen, als es Mozart erwarten durfte. Der Erzbischof weilte in Geschäften in der Hauptstadt, und da „Seine hochfürstlichen Gnaden" vor den übrigen Fürstlichkeiten gerne prunken wollten, so ließen sie Hofstaat und Dienerschaft nachkommen. Neben seinen acht schönen Schecken war aber des Erzbischofs bestes Paradestück sein Konzertmeister Mozart. Dieser wurde denn im März 1781 nach Wien beordert. Leider brachte der Aufenthalt Mozart wenig Freude. Der Erzbischof gestattete nicht, daß sich der Künstler in anderen Adelshäusern produzieren oder gar ein eigenes Konzert geben durfte, wodurch er sich allein in den für ihn in Frage kommenden musikalischen Kreisen bekannt machen konnte. Nur dem Erzbischof sollte er zur Verfügung stehen, nur ihm mit neuen Kompositionen „aufwarten". Dabei wurde er ganz wie ein Lakai, und dabei noch wie ein nichtswürdiger, unbrauchbarer Lakai behandelt, mußte mit Köchen und Kammerdienern zu Tische sitzen und sich vom Fürsten und den höheren Domestiken einen liederlichen Burschen, einen Lumpen,

Erzbischof Hieronymus.

Gassenjungen und Dummkopf schelten lassen. Von dem erzbischöflichen Oberküchenmeister, dem Grafen Arco, wurde er sogar mit Fußtritten traktiert. Wir begreifen heute die Möglichkeit solcher Scenen nur schwer, und doch zeigt sich uns darin nichts anderes als die brutale Kehrseite des liebenswürdigen und graziösen Rococozeitalters. Die Musiker, die im Dienste der Edelleute standen, wurden zur Dienerschaft gerechnet, gerade wie die Hauslehrer, Gouvernanten usw. Die Privatorchester der Adligen bestanden zum größten Teil aus begabten Bedienten, die vom herrschaftlichen Kapellmeister zurechtgedrillt wurden; manchmal war die Begabung auch recht mangelhaft, und der Kapellmeister hatte dann seine liebe Not mit seinen „Musikern". Zudem war Mozart „Unterthan" des Erzbischofs, der Salzburger Landesherr war. Deswegen ist auch die beständige Angst von Mozarts Vater begreiflich, der immer fürchten mußte, der Fürst-Erzbischof werde ihn und seine Familie das Zerwürfnis mit dem Sohne entgelten lassen. Diese ganzen traurigen Verhältnisse waren in der Natur der gesellschaftlichen Einrichtungen des 18. Jahrhunderts begründet. Sie waren nichts Unerhörtes, wenn sie auch in dieser schroffen Art wohl schon von allen besser Gesinnten mißbilligt wurden. Es versteht sich von selbst, daß edel denkende Fürsten und wahrhaft gebildete Edelleute schon damals die Schroffheit solcher gesellschaftlichen Gegensätze zu mildern suchten. So kennen wir das schöne Verhältnis, das zwischen Haydn und seinem Herrn, dem Fürsten Esterhazy bestand, ein Verhältnis, das den Künstler wie den Edelmann ehrte. Und wie suchte z. B. der Fürstbischof von Breslau, Graf Schaffgotsch, seinen Kapellmeister Dittersdorf zu fördern! Wir dürfen also immerhin annehmen, daß Menschen vom Schlage eines Grafen Colloredo oder eines Grafen Arco auch damals schon zu den Ausnahmeerscheinungen gehörten. Aber wenn man ihr Thun vielleicht auch mißbilligte, so waren sie nach den noch immer geltenden Anschauungen doch im Recht, und niemand würde es gewagt haben, ihnen auch nur die leisesten Andeutungen über ihre Handlungsweise zu machen. Im Gegenteil, „die ganze Noblesse Wiens quälte den Herrn Erzbischof darum", daß er Mozart gestatten möge, in einem Wohlthätigkeitskonzert mitzuwirken.

Mozarts Bruch mit dem Erzbischof.

Doch die Spannung zwischen Mozart und dem innerlich rohen und eingebildeten Kirchenfürsten wuchs täg-

lich, und als der Erzbischof eines Tages Mozart auf die Frage, ob Seine hochfürstlichen Gnaden mit ihm nicht zufrieden seien, wütend anschrie: „Was? er will mir drohen! er Fex, er Fex! dort ist die Thür! Ich will mit einem solchen elenden Buben nichts mehr zu thun haben", gelassen antwortete: „Und ich mit Ihnen auch nichts mehr", wurde der Bruch vollkommen. Mozart reichte sein Abschiedsgesuch ein und blieb diesmal auch den Bitten und Vorstellungen des ängstlichen Vaters gegenüber fest.

Das Glück schien Mozart anfangs günstig. Der Kaiser, der — vielleicht mehr aus äußeren politischen Gründen als aus innerem Herzensbedürfnis — das deutsche Singspiel zu Ehren bringen wollte, bestellte schon im August 1781 eine deutsche Oper „Belmonte und Constanze oder Die Entführung aus dem Serail". Die Arbeit, an die Mozart mit Eifer heranging, erlitt zwar eine Unterbrechung, doch wurde sie im folgenden Jahre wieder aufgenommen, und am 12. Juli 1782 fand die erste Aufführung mit größtem Erfolge statt. Mozarts eigener Liebesroman hatte in die Entstehungsgeschichte der Oper hineingespielt; einige Wochen nach der ersten Aufführung der Oper heiratete der junge Meister seine geliebte Constanze Weber. Die Entführung.

Der durchschlagende und nachhaltige Erfolg der neuen deutschen Oper war aber keineswegs nach dem Sinn der Italiener. Zwar hatte Gluck das Werk sehr gelobt und Mozart zum Speisen eingeladen. Aber Glucks Schüler und des Kaisers erklärter Liebling, Salieri, stellte sich an die Spitze der Opposition. Man arbeitete mit allen Mitteln der Theaterintrigue, man wußte sogar die Darsteller zu bereden, daß sie nachlässig sangen, kurz, man that alles, um die Oper wieder von der Bühne zu verdrängen. Der Kaiser selber — trotzdem er Mozarts Talent anerkannte — neigte mehr zur italienischen Musik, wie denn überhaupt seine ganze Erziehung mehr welsch als deutsch war, und meinte einmal sogar von der „Entführung": „Non era gran cosa" — „es war nicht viel dran". So ward schließlich Mozart selbst gezwungen, sich wieder einem italienischen Texte zuzuwenden. Er hoffte die Italiener auf ihrem eigenen Felde zu schlagen, auf dem Felde der Opera buffa, die gerade damals in Wien Vorzügliches leistete, da die Italiener alles aufgeboten hatten, das Feld zu behaupten. Intriguen.

Lorenzo da Ponte.

Um jene Zeit kam der venezianische Abbate da Ponte, der wegen allzu freien Ansichten und allzufreiem Lebenswandel aus dem Gebiet der Republik verbannt worden war und sich kurze Zeit in Görz und in Dresden aufgehalten hatte, nach Wien. Er war von dem Dichter Mozzola warm an Salieri empfohlen und wurde auch durch den Einfluß dieses vielvermögenden Günstlings im Jahre 1783 vom Kaiser Joseph zum Theaterdichter ernannt. Natürlich stand da Ponte ursprünglich auf Seiten der Italiener, doch scheint der talentvolle und schlaue Poet schon damals geahnt zu haben, daß sich der endgiltige Erfolg vielleicht doch nach Mozarts Seite wenden könnte, und er wollte sich daher für alle Fälle den deutschen Meister warm halten. Er versprach deshalb, Mozart ebenfalls ein „Büchel" zu liefern, sobald dasjenige für Salieri fertig sei. Das war aber doch nur eine unbestimmte Aussicht; auch mochte Mozart dem Freunde und Schützling seines Gegners Salieri mißtrauen. Er sah sich deshalb einstweilen nach einem andern Buche um. Nur „recht komisch" sollte es sein, das war sein Hauptwunsch; denn er wollte ja eine recht flotte Opera buffa schreiben. Er wandte sich an den Abbate Varesco in Salzburg. Das Buch, das dieser jedoch lieferte, und das den barocken Titel „L' Oca del Cairo" (die Gans von Cairo) führte, war weniger komisch als albern. Mozart suchte an den unmöglichen Situationen nach Kräften herum zu korrigieren und machte Abänderungsvorschläge. Aber die ganze Gansshistorie war schließlich doch gar zu dumm, so daß die Oper unvollendet blieb, trotzdem der erste Akt beinahe fertig war und ein schönes Finale aufzuweisen hatte, das mit einer prächtigen Prügelscene schloß, und von dem Mozart selbst sagte, „das er vollkommen damit zufrieden sei und sich in der That darauf freue". Ein anderes, von einem unbekannten Dichter verfaßtes Textbuch „Lo sposo deluso" (Der gefoppte Freier), dessen Komposition Mozart nun begann, war zwar weniger unnatürlich als die Ganshistorie, aber im großen und ganzen auch nicht viel mehr wert. Aber nun wurde diese Arbeit durch eine bessere unterbrochen. Da Ponte erschien wieder auf der Bildfläche.

Da Pontes Mißgeschick.

Salieri hatte mit dem Textbuch seines Schützlings da Ponte kein Glück gehabt. Die Oper mißfiel, und da der berühmte italienische Maëstro doch keine minderwertige Musik geschrieben haben konnte, so mußte natür-

lich das Textbuch schuld sein. Salieri war wütend auf seinen Librettisten und schwur, keine Zeile von da Ponte mehr komponieren zu wollen. Da ferner der berühmte Maëstro bald darauf mit einer ihm von dem Dichter Casti gelieferten Oper („Die Grotte des Trophonius") einen großen Erfolg erzielte, so standen die Dinge für den armen da Ponte um so schlimmer; er war in Gefahr, von seinem Rivalen Casti ganz verdunkelt zu werden. In seiner Not ging er nun zu Mozart und bot diesem seine Dienste an. Das war ein glücklicher Zufall; denn da Ponte war entschieden der talentvollste unter allen damals lebenden italienischen Librettisten; sein „Figaro" und sein „Don Juan", die er für Mozart schrieb, werden ihm stets einen ehrenvollen Platz unter den Operndichtern sichern. Da da Ponte augenblicklich mit der Partei der Italiener zerfallen war und seine eigenen Hoffnungen auf einen Erfolg Mozarts gründete, so konnte dieser um so eher auf das Anerbieten eingehen, und es liegt sogar eine Art Ironie des Schicksals darin, daß auf diese Weise die ewigen Intriguen und Eifersüchteleien der Italiener schließlich dem deutschen Meister nützen mußten. Es galt nun vor allen Dingen, einen guten Stoff zu finden, und da schlug Mozart selbst dem Dichter „Die Hochzeit des Figaro" von Beaumarchais vor, die im Jahre zuvor (1784) in Paris mit außerordentlichem Erfolge gegeben worden war.

Wir müssen einen Augenblick bei diesem merkwürdigen Schauspiel und seinem Dichter verweilen.

Caron de Beaumarchais.

Pierre Augustin Caron de Beaumarchais gehört zu den eigenartigsten Erscheinungen des ausgehenden ancien régime. Er war eine merkwürdige Art von „Uebergangsmensch". Geistig seiner Zeit vorausgeeilt und ihre Schäden klar erkennend, wußte er doch gerade diese Schäden mit großem Geschick zu seinem Vorteil zu nützen. Unter dem Schein, der Gerechtigkeit zum Siege zu verhelfen, vertrat er eigentlich nur die Moral der Gewissenlosigkeit, ganz ähnlich wie gewisse Uebergangsmenschen unseres jüngsten Fin de siècle. Talentvoll, witzig und gewandt, verachtete er die Vorrechte der Geburt, suchte sich selber aber in die bevorrechtete Klasse emporzuschwingen, der er sich in jeder Beziehung überlegen dünkte. Als die Revolution ausbrach und die Konsequenzen seiner eigenen Lehren zog, da erschrak er über die Zügellosigkeit der Geister; doch suchte er dem Konvent gegenüber seine Verdienste

um die Revolution stets in das günstigste Licht zu setzen.

Beaumarchais war am 24. Januar 1732 als Sohn des Uhrmachers Caron in Paris geboren und betrieb selbst die Kunst seines Vaters mit großem Geschick bis zu seinem 21. Lebensjahre. Durch seine poetischen und musikalischen Talente, die er nebenbei eifrig pflegte, machte er sich bei den Frauen beliebt, die für derartige Naturen meistens die erste Staffel zum Emporkommen bilden. Im Jahre 1756 heiratete er die Witwe eines kleinen Hofbeamten, die jedoch schon im folgenden Jahre starb. Doch hatte er Zeit genug, sich durch die Verbindungen seiner Frau bei Hofe bekannt zu machen, und da er ein vorzüglicher Harfenspieler war, so wurde er sogar Lehrer der Töchter Ludwigs XV. Nachdem er einmal bei Hofe Fuß gefaßt hatte, wußte er sich verschiedenen Leuten nützlich zu erweisen und sich dadurch einflußreiche Freunde zu sichern. Zu diesen letzteren gehörte der Banquier Duverney, der sich dadurch für geleistete Dienste erkenntlich zeigte, daß er den jungen Streber in die Geheimnisse der höheren Finanzkunst einweihte und ihm eine größere Geldsumme vorschoß, womit sich Caron den Adelstitel (de Beaumarchais) und verschiedene einflußreiche Hofämter kaufen konnte. Eine zweite Heirat mit der wohlhabenden Witwe Lévêque vergrößerte sein Vermögen. Die Dame war ebenso rücksichtsvoll wie seine erste Frau und starb bald. Schon einige Jahre früher (1764) hatte er dadurch die allgemeine Aufmerksamkeit erregt, daß er nach Spanien gereist war, um seiner Schwester, der ein höherer spanischer Beamter, Namens Clavijo, die Ehe versprochen hatte, zu ihrem Rechte zu verhelfen, und dieses Ereignis nachher (1767) in einem sentimentalen Schauspiel „Eugenie" behandelt hatte. Die Episode hat Goethe den Stoff zu seinem Trauerspiel „Clavigo" geliefert und ist dadurch weltbekannt geworden. In Wirklichkeit ging die Sache aber nicht ganz so tragisch aus, wie in dem Goethe'schen Stücke. Beaumarchais erlangte die Amtsentsetzung und Verbannung Clavijos. Noch weit größeres Aufsehen aber erregten seine 1774—1778 herausgegebenen Memoiren. Als der Banquier Duverney, Beaumarchais Gönner, starb, fand sich unter seinen Papieren eine Notiz, wonach er Beaumarchais 15 000 Livres schulden sollte. Diese Summe wollte der Erbe nicht auszahlen. Darauf strengte Beaumarchais einen Prozeß an, den er in erster

Instanz gewann. Die Gegenpartei appellierte an das Parlament, und es gelang ihr, während Beaumarchais wegen einer anderen Streitsache im Gefängnis saß, diesen durch alle erdenklichen Mittel so sehr anzuschwärzen, daß er den Prozeß verlor. Nun führte aber Beaumarchais einen äußerst geschickten Gegenschlag aus, indem er mit einer gewissen Rücksichtslosigkeit die Coulissen des Prozesses enthüllte. Nach der „Sitte" der Zeit hatte er der Gattin des Berichterstatters in seinem Prozesse, des Rates Goezmann (wer denkt dabei nicht an den Richter Don Gusmann im „Figaro"?) Präsente überreichen lassen: 100 Louisd'or nebst einer mit Brillanten besetzten Uhr, und überdies noch 15 Louisd'or „für den Schreiber". Als der Prozeß dennoch verloren ging, sandte die Dame — ebenfalls nach dem damals herrschenden Comment — die Präsente zurück, mit Ausnahme der 15 Louisd'or. Nun schlug Beaumarchais Lärm, Goezmann blieb die Antwort nicht schuldig. Neue Klage und Verurteilung folgte. Aber nun legte Beaumarchais in seinen Memoiren mit beißender Ironie die Schäden der damaligen Rechtspflege dar, spielte sich nach seiner Art dabei als Vorkämpfer der Gerechtigkeit und Beschützer der Unterdrückten auf und brachte so, trotz allen Verurteilungen, die öffentliche Meinung völlig auf seine Seite. Als er nun gar die Schwächen und Schäden seiner Zeit in seinen beiden mit großem Geschick verfaßten Lustspielen „Der Barbier von Sevilla" und „Die Hochzeit des Figaro" geißelte, so rückte er rasch zum beliebtesten Schriftsteller empor. Beide Stücke hatten sich den Weg zur Bühne erkämpfen müssen, aber ihr Erfolg war ungeheuer. Nach der Aufführung des Figaro stand Beaumarchais im Zenith seiner Laufbahn. Darnach begann sein Stern zu sinken. Allzu scharfe Meinungsäußerungen brachten ihn in Verdrießlichkeiten; buchhändlerische Spekulationen (z. B. eine Gesamtausgabe von Voltaires Werken) schlugen zum Teil fehl, und als die Revolution dann wirklich ausbrach, verlor er sozusagen den Boden unter den Füßen; denn seine ganze Bedeutung hatte ja in der Kritik des ancien régime gelegen, und seine ganze Existenz war sozusagen darauf aufgebaut, daß er dieses ancien régime ad absurdum führte. Mit dem von ihm befehdeten und so geschickt benützten ancien régime mußte auch seine eigene Bedeutung schwinden. Er geriet in Mißhelligkeiten und sogar in Not. Seine später veröffentlichten Memoiren interessierten

nicht mehr, seine Komödien schlugen nicht mehr ein. Von einem längeren fluchtartigen Aufenthalte im Auslande kehrte er 1796 gebrochen und halbtaub nach Paris zurück, wo er am 18. Mai 1799 an einem Schlagfluß starb. Man behauptete, er habe sich vergiftet.

Die drei Figaro-Komödien.

Beaumarchais hat drei Figaro-Komödien geschrieben, die zusammen eine Art Trilogie bilden. Die erste ist „Le Barbier de Séville, ou la précaution inutile" (Der Barbier von Sevilla oder die nutzlose Vorsicht); die zweite: „La folle journée, ou le mariage de Figaro" (Der tolle Tag oder Figaros Hochzeit) und die dritte: „La mère coupable, ou le nouveau Tartuffe" (Die Schuld der Mutter oder der neue Tartuffe).

Worin die große Wirkung des „Barbier" lag — das Lustspiel stimmt fast Scene für Scene mit dem bekannten Opernlibretto überein —, können wir nun nicht mehr so recht nachfühlen. Die Handlung — die wir uns natürlich der Musik entkleidet denken müssen — macht nur den Eindruck eines lustigen, aber durchaus harmlosen Intriguenspieles und gleicht viel mehr der gröberen italienischen Komödie mit ihren stehenden Figuren und ihren Verkleidungen, als dem feineren französischen Lustspiel. Nur die Gestalt des Figaro, die ihren Stammbaum von dem halb schurkischen, halb witzigen und geistig überlegenen Bedientenaturen der französischen Komödie ableitet, als deren Urbild Molières Scanarelle gelten kann, dabei aber doch auch wieder etwas vom italienischen Grazioso an sich hat, erhebt sich etwas über das gewohnte Niveau. Die Reden Figaros im „Barbier" enthalten zwar auch schon Zeitanspielungen, doch sind diese noch ziemlich harmlos und betreffen meistens litterarische Verhältnisse. Aber es lag doch schon etwas in der Gestalt, das sie lebensfähig erscheinen ließ. Die Chargen der Komödie, der eingebildete Arzt Bartolo und der intrigante Musiklehrer Basilio, gehörten zum gewohnten Komödieninventar. Die Rosine ist eine muntere Liebhaberin, und Graf Almaviva ist auch noch weiter nichts als ein feuriger und anstelliger Liebhaber mit den besten und ehrbarsten Absichten. Der Barbier war 1772 vom Théâtre français zur Aufführung angenommen worden, mußte aber, des oben erwähnten Prozesses wegen, den Beaumarchais auszufechten hatte, zurückgestellt werden und wurde erst 1775 zum erstenmale aufgeführt. Der Erfolg des Stückes war anfänglich auch nicht groß. Es war zu weit ausgesponnen. Erst als der Autor das

fünfaktige Lustspiel auf vier Akte zusammendrängte, wuchs der Beifall und nahm bald außergewöhnliche Dimensionen an, je mehr Beaumarchais selbst infolge seines Prozesses und der darüber veröffentlichten Memoiren in der Gunst des Publikums stieg.

Le mariage de Figaro.

Gar nicht zu vergleichen aber war der Erfolg des „Barbier" mit demjenigen von „Figaros Hochzeit". Im Jahre 1781 war die Komödie am Théâtre français eingereicht worden; aber die Aufführung wurde untersagt. Es waren Gerüchte über den Inhalt des Stückes zum Könige gedrungen, man sprach davon, daß der Adel und die vornehme Gesellschaft darin mit der größten Rücksichtslosigkeit geschildert werde. Ludwig XVI. ließ sich das Stück vorlesen, erschrak über den freien Ton und die zahlreichen politischen Anspielungen und verbot kurzerhand die Aufführung. Nun bildeten sich Parteien. Das Publikum verlangte die Aufführung, und sogar eine Hofpartei, an deren Spitze die Königin Marie Antoinette und der Graf Artois, der Bruder des Königs, standen, trat für die Aufführung ein. Endlich im Jahre 1783 erteilte der König die Zustimmung zu einer Privataufführung auf dem Gute des Grafen Vaudreuil. Aber das genügte nicht. Man verlangte die öffentliche Aufführung, und Beaumarchais wußte alle Umstände so geschickt zu benützen, daß der König schließlich seine Einwilligung geben mußte. Am 27. April 1784 wurde die Hochzeit des Figaro am Théâtre français zum erstenmale aufgeführt. Der Erfolg war beispiellos. Achtundsechzigmal hintereinander wurde das Stück gegeben. Alles drängte sich zu den Vorstellungen, und der Adel des ancien régime beklatschte das Stück, das seine Schwächen und Laster bis aufs Blut geißelte, am allereifrigsten. Ja, im folgenden Jahre wurde das Stück, von dem später Napoleon I. sagte: „c' était la révolution déjà en action" von der Hofgesellschaft selber in Klein-Trianon aufgeführt, und keine geringere als die Königin Marie Antoinette stellte bei dieser merkwürdigen Aufführung die Gräfin dar.

Das Stück spielt nach der Angabe Beaumarchais' auf dem Schlosse des Grafen Almaviva, Aguas Frescas, drei Stunden von Sevilla. Die Figuren sind in der Hauptsache dieselben wie im „Barbier", aber sie haben ein ganz anderes Aussehen gewonnen. Der Graf ist nicht mehr der feurige und harmlose Liebhaber, er ist nun der Typus des Feudalherrn, der sich seinen Unterthanen

gegenüber alles erlauben zu dürfen glaubt. Er hat zwar bei seiner Verheiratung mit Rosine das schimpfliche Recht (jus primae noctis) abgeschafft, das ihm auch ein Anrecht an den Körper seiner Unterthanen gab, und er läßt sich dafür als Schützer der Unschuld und Hüter der Tugend preisen, aber es fällt ihm deshalb nicht ein, seiner Gemahlin die Treue zu halten, sondern er geht so viel er kann im Dorfe, auf dem Gute und im Schlosse auf Liebesabenteuer aus. Besonders hat er es auf Susanna, die Kammerfrau seiner Gemahlin und die Braut Figaros abgesehen. — Die zierliche Rosine hat sich zur stattlichen Gräfin entwickelt. Sie leidet unter der Vernachlässigung und den vielen Treulosigkeiten des Grafen, doch behält sie noch genug Lebenslust, um sich an allerhand Intriguen zu beteiligen, die meistens auf eine Durchkreuzung der Liebschaften ihres Gatten abzielen. Um die beiden Hauptpersonen gruppiert sich eine Art von Hofstaat. Marcelline, die frühere Wirtschafterin des Doktor Bartolo, hat sich im Schlosse eingenistet. Sie hat es auf Figaro abgesehen, den sie gerne heiraten möchte, und glaubt ihn mit Hilfe eines Schuldscheines dazu zwingen zu können. Ihr früherer Herr, Doktor Bartolo, der als Arzt auf dem Schlosse verkehrt, unterstützt sie in ihren Bestrebungen, weil er sie dadurch selber auf die bequemste Weise loszuwerden denkt, damit sie nicht ältere Rechte auf seine Person geltend mache. Basilio aber, der würdige scheinheilige Musiklehrer, dient dem Grafen als Helfershelfer bei seinen unsauberen Liebesgeschichten und waltet im übrigen, wie zuvor, seines abscheulichen Zwischenträgeramtes. Der dem Trunke ergebene Schloßgärtner Antonio und seine naiv-leichtfertige Tochter Fanchette (Barberina bei Mozart) vervollständigen das Bild. Eine geradezu genial erfundene Gestalt hat aber Beaumarchais dieser Gesellschaft in dem Pagen Cherubin beigegeben. Dieser Sohn aus gutem Hause, dem Knabenalter kaum entwachsen, der dem Grafen als Page dient, hat den ganzen Leichtsinn, die lockeren Sitten, kurz alle Fehler aufzuweisen, die Beaumarchais an dem Adel seiner Zeit geißelt. Aber was sich bei den ausgereiften Charakteren als bewußte Berechnung giebt, das trägt bei diesem jungen Menschen, der noch ein halbes Kind ist, naive und daher liebenswürdige Züge. Und doch ist dieser Cherubin, gerade deswegen, vielleicht das schärfste Verdammungsurteil des Autors über seine Zeit. Gerade die Selbstverständ-

lichkeit, mit der dieser Page seinen Liebesabenteuern nachgeht und alle weiblichen Wesen gleichsam als seine Domäne und als speziell für ihn und sein Vergnügen vorhanden betrachtet, zeigt, trotz der liebenswürdigen Naivität, mit der sich der Bursche zu geben weiß, wie tief diese vornehme Gesellschaft gesunken war, deren Kinder schon so gewandt zwitscherten, wie die Alten sangen. — Der stotternde Richter Don Gusmann (Don Curzio bei Mozart), der sich sein Amt gekauft hat, und der, unfähig den Sinn des Prozesses zu begreifen, nur Konfusionen macht, soll die schreienden Schäden der Rechtspflege verkörpern, die Beaumarchais am eigenen Leibe erfahren mußte.

Dieser ganzen Gesellschaft gegenüber steht nun Figaro, der Kammerdiener des Grafen. Auch er hat sich gewandelt. Aus dem keck plaudernden Barbier, dem munteren Verse- und Ränkeschmied, ist der Vertreter des tiers état, des dritten Standes, geworden. Er, der Mann ohne Rang und Namen, aber mit überlegenem Verstande, muß täglich und stündlich seine Persönlichkeit und seine Rechte verteidigen. Der Graf stellt der Braut seines Kammerdieners nach, und es entwickelt sich ein Intriguenduell zwischen beiden, in dem die geistige Ueberlegenheit des Kammerdieners den Sieg über den Herrn davon trägt. Doch spricht Figaro manchmal eine Sprache, bei der man das immerhin kleinliche Intriguenspiel vergißt, weil sie, über die Handlung des Stückes hinausgreifend, uns mitten hinein in die der großen Revolution vorausgehenden Gährung der Gemüter versetzt. Figaro führt in seinen Reden nicht nur seine Sache, sondern diejenige des unterdrückten dritten Standes. Man kann sich wohl denken, welchen ungeheuren Eindruck Worte wie die folgenden aus Figaros großem Monologe im fünften Akte im Jahre 1784 machen mußten: „Nein, Herr Graf, Ihr sollt sie (Susanne) nicht haben — Ihr sollt sie nicht haben. Weil Ihr ein großer Herr seid, haltet Ihr Euch für einen großen Geist! — Adel, Vermögen, Rang, Würden — alles das macht so stolz! Was habt Ihr für so viel Gutes gethan? Ihr gabt Euch die Mühe, geboren zu werden, weiter nichts! Im übrigen seid Ihr ein ganz gewöhnlicher Mensch! Während ich, zum Wetter! verloren in der dunklen Menge, mehr Kenntnisse und Berechnungen gebrauchen mußte, bloß um zu bestehen, als man seit hundert Jahren gebraucht hat, um ganz Spanien zu regieren, und Ihr

wollt mit mir eine Lanze brechen?"*) Das ist „la révolution déjà en action," wie Napoleon richtig sagte; und man begreift nur eines nicht, daß der französische Adel und die müssige Hofgesellschaft in das Stück geradezu vernarrt waren. Uebrigens hat Beaumarchais in seinem Figaro sich teilweise selbst geschildert. Wenn Figaro von den vielen Berufsarten erzählt, in denen er sich versuchte, wenn er die Hindernisse schildert, die sich ihm überall entgegentürmten, und von der zähen Energie berichtet, womit er sich immer wieder durchzusetzen wußte, so zeigt sich uns der Autor selber unter der Maske des vielgewandten Kammerdieners, und dadurch wirkt die Figur nur um so lebendiger und unmittelbarer.

„Die Schuld der Mutter".

In der viel später verfaßten dritten Figaro-Komödie, die den Titel „Die Schuld der Mutter oder der neue Tartuffe" führt, ist das ganze Feuerwerk von politischen Anspielungen und von Witz und Geist längst verpufft. Es ist nichts als ein rührseliges plumpes Intriguenstück, das auf die wenig geschmackvolle Annahme eines Fehltrittes der Gräfin mit dem Pagen Cherubin aufgebaut ist, und in dem ein irischer Major Namens Bégearß die Rolle des scheinheiligen Intriganten spielt, indem er den Sohn der Gräfin dem Grafen verhaßt macht und mit der Hand eines jungen Mädchens, das zugleich Mündel und natürliche Tochter des Grafen ist, die Millionen und die Güter der Familie an sich bringen will. Seine Pläne werden aber durch Figaro und dessen Frau Susanne durchkreuzt. Aber Figaro ist nicht wieder zu erkennen, er ist langweilig und geistlos. Die Gräfin ist eine Trauerweide, der Graf ein unverständiger Tyrann und Rechthaber. Das Stück spielt nach Angabe des Verfassers im Jahre 1790, also nach dem Bastillensturm. Der neuen Zeit aber hatte Beaumarchais, der ihr Herankommen verkündigt hatte, nichts mehr zu sagen.

Paesiellos „Barbier".

Der „Barbier von Sevilla" war bereits im Jahre 1780 von dem italienischen Opernkomponisten Giovanni Paesiello (1741—1816) komponiert worden, den Katharina II. nach Petersburg berufen hatte. Diese Oper des an sich schon berühmten Italieners hatte einen riesigen Erfolg und bürgerte sich auf den italienischen Bühnen so sehr ein, daß es noch im Jahre 1816 als ein außerordentliches Wagnis galt, als Rossini es unternahm, den Stoff nochmals zu kompo-

*) Uebersetzung von Max Koesling.

nieren. Im Jahre 1784 hatte Paesiello Petersburg wieder verlassen, um nach Italien zurückzukehren, und war dabei über Wien gekommen, wo seine leichten gefälligen Weisen nicht wenig dazu beitrugen, den Ruhm Mozarts zu verdunkeln und seine „Entführung" in den Hintergrund zu drängen. Die Oper Paisiellos, die in Wien so großen Erfolg hatte, war „Il re Teodoro" (König Theodor), zu der Casti, da Pontes Rivale, den Text geliefert hatte. Vielleicht hat gerade der Erfolg des „Barbier" Mozarts Aufmerksamkeit auf das neuere Stück Beaumarchais, auf die „Hochzeit des Figaro", gelenkt. Er schlug dem Abbate da Ponte den Stoff zur Bearbeitung als Operntextbuch vor, und dieser war damit einverstanden.

Mozart und der Figarostoff.

Wenn man die ganze Zeitstimmung und die oben geschilderten jüngsten Erlebnisse Mozarts ins Auge faßt, so kann man wohl verstehen, daß dieser Stoff Mozarts ganz besonderes Interesse erwecken mußte. Zuerst hat ihn gewiß die frische flotte Handlung des Lustspiels eingenommen. Er wollte ja einen recht komischen, recht munteren Text. Aber die plumpe und alberne Komik die ihm seine jüngsten italienischen Librettisten in der „Gans von Cairo" und dem „Gefoppten Freier" geboten hatten, widerstrebte seinem besseren Geschmack und seinem Gefühl für Natürlichkeit und Folgerichtigkeit der Bühnenhandlung. Da war Beaumarchais' „Hochzeit des Figaro" doch etwas anderes. Hier hatte die scheinbar tollste Laune ein getreues Abbild des wirklichen Lebens geschaffen, hier wurde der Zeit ein Spiegel vorgehalten, nicht in einer düsteren Moralpredigt, sondern in heiteren Scherzen, die aber nicht den albernen und abgedroschenen Possen der Italiener glichen, sondern unter der lachenden Maske tiefere Wahrheit bargen. Auch die scharfe Tendenz des Stückes konnte ihn kaum abschrecken. Hatte er doch in den langen Jahren seiner Salzburger Knechtschaft einen großen Teil der gesellschaftlichen Schäden, gegen die der Autor Front machte, am eigenen Leibe erfahren. Hatte er doch nach dem Bruch mit dem dünkelhaften Erzbischof an den Vater die Worte geschrieben „Das Herz adelt den Menschen", und was wollte das Beaumarchaissche Stück anderes beweisen, als den Satz, daß der Herzensadel höher stehe als der Geburtsadel und ihn beschäme? Und hatte nicht auch er vor kurzem seine Konstanze erobert, ähnlich wie Figaro seine Susanne, trotz allen Hindernissen, die

sich seiner Liebe entgegenstellten? War es da zu verwundern, daß Mozart, nachdem er diesen Stoff einmal gepackt hatte, sofort den Sposo deluso (gefoppten Freier) liegen ließ und nun alle seine Kraft dem Figaro zuwandte?

Da Pontes Libretto.

Der Abbate da Ponte hat sich dadurch als geschickter Librettist erwiesen, daß er der Handlung des Beaumarchaisschen Stückes so eng wie möglich folgte. Von der Scene, wo Figaro das ihm vom Grafen überlassene Zimmer ausmißt, bis zur Schlußscene im Parke finden wir in der Oper getreulich alle Scenen des Schauspiels nachgebildet, und gerade die charakteristischen und für die dramatische Handlung wichtigen Stellen in sehr geschickter Weise zu Arien, Duetten, Terzetten oder größeren Ensemblenummern umgearbeitet. Dadurch unterscheidet sich der Figarotext sehr zu seinem Vorteil von anderen nach Schauspielen gearbeiteten Operntexten, bei denen die eigentliche dramatische Handlung als Prosadialog, Seccorecitativ oder, bei neueren Werken, auch als voll begleitetes Recitativ zwischen einer Reihe ziemlich willkürlich und jedenfalls nicht nach dramatischen Prinzipien geschaffener und zusammengestellter eigentlicher Opernnummern (Arien, Duetten ꝛc.), die sich trotz ihrer dramatischen Nichtigkeit unverhältnismäßig breit machen, sozusagen erdrückt wird. Gerade die dramatisch reizvollsten Scenen des Schauspiels haben im Figaro auch die trefflichsten und entzückendsten Opernnummern abgegeben. Und sogar die lyrischen Ruhepunkte der Arien sind mit großem Geschick aus einzelnen, immer für die betreffende Person besonders charakteristischen Aussprüchen des Schauspieltextes abgeleitet. Wir werden an den betreffenden Stellen darauf zurückkommen. Daß Mozart den Abbate bei der Redaktion des Textes stark beeinflußt hat, steht außer Zweifel. Mozart war der geborene Musikdramatiker. Welch ungemein scharfen Blick für das dramatisch Wirksame er besaß, geht aus allen seinen Opernkompositionen hervor, und nicht zum wenigsten aus solchen, in denen er sich mit einem dramatisch ungünstigen Texte herumschlagen mußte. Stets aber war sich Mozart, so gut wie Beethoven, Weber oder Richard Wagner, voll bewußt, daß eine wahrhaft gute Oper nur auf der Grundlage eines guten Textes geschaffen werden könne. Gute Texte zu erhalten war daher stets sein eifrigstes Bemühen. Leider besaß er — seine Erziehung zum Wunderkinde und seine frühen

Konzertreisen lassen das begreiflich erscheinen — persönlich zu geringe litterarische Bildung, um selber Texte zu verfassen, obschon es ihm vielleicht an der poetischen Kraft dazu — was ja auch seine Musik beweist — nicht gefehlt haben würde. Besonders aber war es ihm, wie jedem anderen deutschen Komponisten der damaligen Zeit, ganz unmöglich, einen Text in einer fremden Sprache zu verfassen, wenn er persönlich das Italienische auch seit seiner Kindheit völlig beherrschte. Es ist eben ein großer Unterschied, ob man eine Sprache nur gewandt sprechen will oder ob man in dieser Sprache — und wäre es auch die eigene Muttersprache — schreibt, dichtet, d. h. sie als künstlerisches Ausdrucksmittel zu gebrauchen versteht. Wenn wir Mozarts Briefe lesen, so brauchen wir uns über den „hemdärmeligen" Stil derselben nicht zu entsetzen. Im Gegenteil, wir können uns über eine Fülle kräftiger drastischer und treffender Redewendungen freuen. Der Sprache als künstlerisches Ausdrucksmittel gegenüber aber blieb er — und bleiben mit ihm so viele Musiker — bis an sein Lebensende ein Raffael ohne Arme. Er konnte sich daher von dem notwendigen Uebel der Librettisten nicht befreien. Ein Glück, daß er zu einigen seiner besten Schöpfungen einen so gewandten Mann, wie den Abbate da Ponte fand. Aber beeinflußt hat er sicher seinen Textdichter, und gerade aus dem Figarotext da Pontes blicken überall Mozarts helle Augen hervor. Er hat dem Abbate gesagt, so und so wünsche ich's, und so will ich's haben, hier will ich eine Arie, diese Scene wird ein Duett von dem und dem Zeilenumfang; und da Ponte hat die Wünsche des Maëstro geschickt ausgeführt und sich selber dadurch Erfolg und Ehre erworben. Dadurch, daß da Ponte auf Mozarts Wünsche einging, soll ihm nichts an seinem Ruhme geschmälert werden. Im Gegenteil.

Man hat nun behauptet, Mozart und da Ponte hätten die „frivole" Dichtung Beaumarchais' veredelt. Das ist nun eigentlich nicht richtig; denn der Figaro Beaumarchais' ist nichts weniger als ein frivoles Stück. Die Komödie schildert wohl eine frivole, oder besser gesagt eine allzuleichtlebige und gewissenlose Gesellschaft, aber sie schildert sie mit großem sittlichem Ernst, der sich in den Reden Figaros bis zum sittlichen Pathos steigert. Es gab da an der Dichtung nichts zu „veredeln". Wohl aber mußte die Dichtung, trotzdem die äußere Handlung gleich blieb, eine innere Umwandlung erfahren, damit

aus dem Lustspiel, aus der Sittenkomödie, ein brauchbarer Operntext wurde. Vor Allem mußten aus dem Beaumarchaisschen Stücke sämtliche politischen Anspielungen ausgemerzt werden. Das war erstens ein Gebot der Klugheit; denn eine politisch-revolutionäre Oper würde in Wien niemals zur Aufführung gelangt sein. Zweitens aber war es auch ein Gebot der Aesthetik; denn eine politische Oper ist an sich ein Unding. Politik läßt sich nicht in Musik setzen, wenigstens nicht direkt. Deswegen spiegelt sich die Zeitstimmung gerade so gut in musikalischen Kunstwerken wie in allen anderen echten künstlerischen Schöpfungen. Das Kunstwerk ist aber ein um so reinerer Spiegel der Zeit, je unbefangener, je tendenzloser der Künstler schafft. — Mit der politischen Tendenz der „Hochzeit des Figaro" mußte die beißende Ironie fallen, die an sich auch kein musikalisch fruchtbares Element ist. Damit fiel aber zum allergrößten Teil auch das sittliche Pathos des Stückes. Nun wurde es eigentlich erst „frivol", indem uns der Operntext eine wenig sittenstrenge Gesellschaft in heiterster Weise und ohne jedes moralische Pathos vorführt. In dieser, ich möchte sagen „moralfreien" Art der Schilderung tritt uns aber das Wesen des 18. Jahrhunderts und seiner gesellschaftlichen Verhältnisse eigentlich viel reiner und charakteristischer entgegen, als in der Schilderung des „Uebergangsmenschen" Beaumarchais. In der Dichtung Beaumarchais übt schon die heraufdämmernde neue Zeit Kritik an der alten; in Mozart-da Pontes Figaro aber atmen wir noch die ungetrübte Luft des Rokoko. Die Zeit des Rokoko war, besonders in Liebessachen, leichtlebig und wenig sittenstreng, sie war, am Maßstab unserer Moralisten gemessen, ein wenig „frivol". Natürlich nahm Mozarts Zeit an dem der moralischen Nutzanwendung entkleideten Textbuch des Figaro keinen Anstoß. Im Gegenteil. Aber auch wir, die wir gar so moralisch sind — oder wenigstens so thun —, brauchen uns vor dem köstlichfrischen Figarotext noch lange nicht zu entsetzen; denn nicht nur ist die Handlung durch die Beseitigung der direkten Zeitanspielungen in die höhere Sphäre des Allgemeinmenschlichen emporgerückt, sondern sie ist auch — und das ist die Hauptsache — durch Mozarts unvergleichliche Vertonung in all ihren Teilen im denkbar höchsten Grade künstlerisch verklärt worden, so daß angesichts der heiteren Schönheit dieses Werkes jeder frivole Gedanke verschwinden muß. In dieser Beziehung hat

die Kunst Mozarts den Stoff allerdings unendlich veredelt. Beaumarchais hatte es gewiß gut gemeint mit seiner Dichtung, er wollte seiner verderbten Zeit einen Spiegel vorhalten; — Mozart kümmerte sich nicht um die Verderbnis der Zeit, er wollte nicht bessern und nicht belehren, sondern nur als Künstler schaffen und gestalten, und so verwandelte er kraft seiner hohen künstlerischen Genialität und durch die Macht seiner Töne die Tendenzfiguren der Beaumarchaisschen Komödie in Menschen von Fleisch und Blut, die leben, atmen und sich vor unseren Augen bewegen, als ob sie unseres gleichen wären, und die wir lieben müssen, trotz, mitsamt und — wer weiß? — wegen ihrer Fehler.

* *
*

Die erste Aufführung.

Mozart und da Ponte hatten also einen trefflichen Opernstoff gefunden; doch war noch manche Schwierigkeit zu überwinden, um die Oper auf die Bühne zu bringen. Kaiser Joseph hatte nämlich die Aufführung von Beaumarchais' Figaro des „unmoralischen Stiles" wegen für Wien verboten. Man mußte also durch eine Hinterthür hinein zu schlüpfen suchen. Mozart und da Ponte hielten ihren Plan vorläufig geheim. Erst als Mozart in der Komposition schon vorgeschritten war, wußte es der Abbate einzurichten, daß der Kaiser Wind davon bekam, neugierig wurde und sich von Mozart die fertigen Nummern vorspielen ließ. Damit hatte Mozart gewonnen; denn das, was er hörte, gefiel dem Kaiser so gut, daß er Mozart beauftragte, die Oper so rasch als möglich zu vollenden, und ihre Inscenierung am Hoftheater befahl. Nun begannen aber sogleich wieder die Intriguen der Gegenpartei, zu der auch der Hoftheaterintendant, Graf Rosenberg, gehörte. Dieser strich unter dem Vorwande, daß der Kaiser ein Gegner des Balletts sei, die Scene des Brautzuges im dritten Akte so unvernünftig zusammen, daß Susanne dem Grafen das Billet gar nicht recht zustecken konnte; ja man suchte sogar die Sänger zu beeinflussen, daß sie mit Fleiß schlecht singen sollten, um die Oper zu Fall zu bringen. Der Kaiser mußte zu verschiedenen Malen persönlich eingreifen und den Schuldigen empfindliche Strafen androhen, um die Ordnung wieder herzustellen und die Künstler zu veranlassen, ihre Pflicht zu thun. Mozart ließ es wie gewöhnlich bei der Inscenierung

weder an Eifer noch an Sorgfalt fehlen, er studierte den Sängern persönlich ihre Rollen ein und wußte sie für ihre Aufgaben zu begeistern. Am 1. Mai 1786 ging der Figaro zum erstenmale in Scene und trug einen glänzenden Sieg davon.

Der Theaterzettel der ersten Aufführung lautete:

Oggi (1. maggio 1786) per la prima volta

Le nozze di Figaro

ossia la folle giornata.

Dramma giocoso in quattro atti. Parole del Sign. Abbate da Ponte, musica del Sign. Amadeo Mozart.

Personaggi:

Il conte di Almaviva	Sign. Mandini
La contessa di Almaviva	Signora Laschi
Susanna, sua cameriera e promessa sposa di	Signora Storace
Figaro, cameriere del Conte	Sign. Benucci
Cherubino, paggio del Conte	Signora Bussani
Marcellina	Signora Mandini
Basilio, maestro di musica / Don Curzio, giudice	Sign. Occhelli
Bartolo, medico di Seviglia	Sign. Bussani
Antonio, giardiniere del Conte e zio di Susanna	Sign. Bussani
Barberina, sua figlia	Signora Nanina Gottlieb

Contadini e contadine. — Convitati, cacciatori. — Servitori,

La scena si finge nel castello del conte die Almaviva.

Die Warnungen des Kaisers hatten gewirkt. Die Aufführung war vorzüglich, und der Erfolg glänzend. Der Sänger O' Kelly (geb. 1764 in Dublin; gest. 1826 in London), der in jener ersten Aufführung den Basilio und den Don Curzio sang (auf dem Theaterzettel ist der Name italienisiert Occhelli geschrieben), berichtet in seinen Memoiren begeistert darüber. Nie sei eine Oper besser gegeben worden; er habe sie später oft und in den verschiedensten Ländern gesehen, aber selbst die besten Aufführungen hätten sich zu der ersten verhalten, wie Tag zu Nacht. „Alle ersten Darsteller" — fährt er fort

— „hatten den Vorteil, durch den Komponisten selbst unterwiesen zu werden, der seine Ansichten und seine Begeisterung auf sie übertrug. Nie werde ich sein kleines begeistertes Antlitz vergessen, wie es leuchtete, erglühend vom Genius, — es ist nicht möglich, das zu beschreiben, so wenig als Sonnenstrahlen zu malen. Ich erinnere mich, wie Mozart im roten Pelz und Treffenhut bei der ersten Generalprobe auf der Bühne stand und das Tempo angab. Benucci sang Figaros Arie „Non più andrai" mit der größten Lebendigkeit und aller Kraft seiner Stimme. Ich stand dicht neben Mozart, der sotto voce wiederholt rief: bravo, bravo, Benucci, und als die schöne Stelle kam: „Cherubino, alla vittoria, alla gloria militar!", welche Benucci mit Stentorstimme sang, war die Wirkung auf alle, die Sänger auf der Bühne wie Musiker im Orchester, eine warhaft elektrische. Ganz außer sich vor Entzücken rief alles: bravo! bravo Maëstro! viva! viva! grande Mozart!" (Jahn, Mozart II; S. 277.)

Bei der ersten Aufführung war die Begeisterung des Publikums so groß, daß alle Nummern wiederholt werden mußten, so daß „die Oper beinahe die doppelte Zeit spielte". Auch in den folgenden Aufführungen hielt der Enthusiasmus an. Mozarts Vater berichtet an seine Tochter: „Bei der zweiten Aufführung der Opera Deines Bruders sind fünf Stück und bei der dritten Aufführung sieben Stück repetiert worden, darunter ein kleines Duetto dreimal hat müssen gesungen werden".

Gegner und Rivalen.

Je nachhaltiger aber der Erfolg war, um so eifriger war auch die Gegenpartei am Werke. Man suchte die Begeisterung des Publikums auf künstliche Weise zu dämpfen und ging dabei ziemlich raffiniert vor, indem man dem Kaiser in den Ohren lag, die Dacaporufe zu verbieten, weil dadurch die Kräfte der Sänger zu sehr überanstrengt würden. Das mußte natürlich die Begeisterung lähmen. Zugleich wurde mit aller Macht für eine neue Oper, für „La cosa rara" (Die seltene Sache; nämlich Mädchentreue) des Spaniers Vincente Martin y Soler (geb. 1754 in Valencia; gest. 1806 in Petersburg) Stimmung gemacht, und zwar mit solchem Erfolge, daß Mozarts Meisterwerk bald den seichten und glatten Melodien des Spaniers weichen mußte. Mozarts Figaro verschwand auf mehrere Jahre vom Repertoire der Wiener Hofoper, während die „Cosa rara" in den nächsten Jahren 59 mal, und Martins nächste Oper, der

im folgenden Jahre aufgeführte „Arbore di Diana" gar 83mal gegeben wurde. Auch der Kaiser, der im Grunde seines Herzens mehr der welschen als der deutschen Kunst zuneigte, fand an Martins leichter Melodik mehr Gefallen als an der tieferen Musik Mozarts, die er — bei allem Wohlwollen für den Salzburger Meister — doch nicht recht verstand.

Figaro in Prag.

Während so in Wien der Erfolg des Figaro allzu rasch erblaßte, ging in Prag Mozarts Stern um so strahlender auf. Die Prager Freunde forderten Mozart auf, persönlich nach der böhmischen Hauptstadt zu kommen und den Figaro zu dirigieren. Mozart folgte der Einladung. Er wurde begeistert aufgenommen, und als er schied, versprach er für das Prager Publikum das ihn so gut verstand, eigens eine Oper zu schreiben. Diese Oper war der Don Juan.

Von Wien und Prag aus nahm der Figaro seinen Lauf über die Bühnen. Ueberall wurde diese Musik bewundert, die wie eine neue Offenbarung wirkte. Eine solche freie Natürlichkeit des Ausdrucks, eine so feine musikalische Charakterisierung der handelnden Personen hatte man noch niemals erlebt. Es war Mozart wirklich gelungen, den eleganten Konversationston des französischen Lustspiels direkt in Musik umzusetzen. Aber in wirkliche Musik, in blühende Melodie, nicht in ein recitativisch-psallodierendes Gestammel. Und diese Musik war von einer Innigkeit, Herzlichkeit und Schönheit, wie sie zuvor noch auf keiner Bühne erklungen war. Man kann sich also das Entzücken aller derer, die nicht im Banne alter Regeln und Formeln befangen waren, sondern die Fähigkeit besaßen, zu hören und zu genießen, wohl vorstellen. Die Begeisterung geriet manchmal auf komische Abwege. So wurde 1793 in Paris Mozarts Oper mit dem vollständigen, ungestrichenen Prosadialog des Beaumarchaisschen Lustspieles gegeben. Ein Experiment, das bei der Verschiedenheit der beiden gewaltsam zusammengeschweißten Kunstgattungen, mißlingen mußte.

Das deutsche Textbuch des Figaro.

Mit der weiteren Verbreitung der Oper machte sich natürlich das Bedürfnis nach deutschen Uebersetzungen des italienischen Textes geltend. Eine der frühesten Uebersetzungen ist die des noch heute durch sein Buch „Ueber den Umgang mit Menschen" bekannten Freiherrn Adolf Franz Friedrich von Knigge (1752—1796). Sie war 1791 für Schröder in Hamburg an-

gefertigt worden und hat sich, wenigstens für die Gesangsnummern, bis auf den heutigen Tag auf den Bühnen gehalten, obgleich sie viele Ungenauigkeiten, Härten und Geschmacklosigkeiten enthält. Im Jahre 1794 erschien die für Berlin bearbeitete Uebersetzung von Christian August Vulpius (1762—1827), dem nachmaligen Schwager Goethes, den wir hauptsächlich noch als Verfasser des berühmten Räuberromans „Rinaldo Rinaldini" kennen. Aus seiner Uebersetzung haben sich die Scenen des Prosadialogs auf unseren Bühnen eingebürgert. Die Uebersetzung von Knigge für den gesungenen, die von Vulpius für den gesprochenen Teil, bilden heutzutage den traditionellen deutschen Figarotext. Wie den traditionellen Don Juantext, so hat man auch diesen traditionellen Figarotext durch bessere, sich enger an den italienischen Wortlaut anschließende und sprachlich schönere Bearbeitungen zu ersetzen gesucht. — München hat bei den Musteraufführungen des Figaro (1895) die kritisch revidierte Bearbeitung des Textes von E. Rietz eingeführt —. Aber in den meisten Fällen sind diese Versuche an dem aktiven oder auch passiven Widerstande der Sänger gescheitert, die das einmal Gelernte nur sehr schwer und ungern umlernen oder bei den Aufführungen oft sozusagen mechanisch wieder in den alten Text zurückfallen, besonders wenn im Ensemble ein Gast oder ein Neuling mitsingt, dem der „Reformtext" noch nicht geläufig ist

Prosadialog oder Seccorecitativ?

Wie später in seinem „Don Juan", so hat Mozart auch im „Figaro" die einzelnen Gesangnummern der Oper nach der in der italienischen Opera buffa gebräuchlichen Art, durch Seccorecitative verbunden. Diese Seccorecitative (trockene Recitative) bilden eine Art von sehr schnellem Sprechgesang, der nur durch einzelne vom Kapellmeister auf dem Klavier angeschlagene Akkorde harmonisch gestützt wird. Die italienischen Sänger bewegen sich in diesen, den Eigentümlichkeiten ihrer Sprache angepaßten Seccorecitativen sehr gewandt; in die weitläufigere und viel konsonantenreichere deutsche Sprache übertragen, klingen diese Recitative hart und unschön und — weil sie sich viel länger hinschleppen — recht eintönig. Während sie im Italienischen kein übles Vehikel für rasche witzige Wendungen, für flüchtige Rede und Gegenrede sind, muß im Deutschen ein rascher, scharf pointierter Dialog in ihnen verstanden. Gerade im Figaro, wo alles auf rasches, flottes Spiel an-

kommt, sollte man daher das gefährliche Experiment, die Seccorecitative wieder auffrischen zu wollen, unterlassen und den Prosadialog festhalten. Wir stimmen in diesem Punkte völlig der Ansicht Hanslicks bei, der meint, die deutschen Bühnensänger sollten, statt sich mit den für sie unnatürlichen Seccorecitativen erfolglos abzuquälen, viel lieber anständig sprechen lernen. Auf diese Weise wird Mozarts Figaro als frisches deutsches Singspiel gewiß besser wirken, als wenn wir eine gequälte deutsche Opera buffa daraus machen. Gut gesprochener Prosadialog wirkt in einer deutschen Figaroaufführung thatsächlich stilgerechter als die stilvoll sein sollenden, in unserer Sprache aber ganz unnatürlich klingenden Seccorecitative. Zum Glück sind erst wenige Bühnen vom modernen Purismus und der Echtheitsfexerei so weit angesteckt, daß sie den deutschen Prosadialog gegen die Seccorecitative vertauscht haben. Aber es ist nicht zu verkennen, daß die Mode gegenwärtig bedenklich zu solchen Verbesserungen hinneigt. Wenn man den Figaro denn wirklich in der ursprünglichen Gestalt aufführen will, so lasse man ihn lieber gleich italienisch singen. Zum Glück sind wir aber in diese Unnatur auf deutschen Bühnen noch nicht zurückverfallen. —

Nachkomponierte Nummern.

Der Umstand, daß sich der Textdichter so eng an das französische Lustspiel anschloß und dieses Scene für Scene nachbildete, war für die Oper insofern von Vorteil, als dadurch ihr dramatisches Gefüge einen festeren Halt bekam, als er sonst den Operntexten jener Zeit eigen war. Es war nicht möglich, die Scenen nach der Bequemlichkeit der Sänger oder der Regisseure umzustellen und durcheinander zu werfen, in den ersten Akt zu schieben, was in den zweiten gehörte u. s. w., wie das beispielsweise später mit dem „Don Juan" geschehen ist. Der Willkür der Bühnenleiter war sozusagen durch das Schauspiel, nach dem die Oper bearbeitet war, ein Damm entgegengesetzt. Zwar hat der stets gefällige Mozart der Sängerin Ferrarese del Bene zuliebe im Jahre 1789 eine große Arie (Kehre wieder, o mein Geliebter) nachkomponiert, die an Stelle der Arie der Susanna (O säume länger nicht, geliebte Seele) trat, und hat diese letztere für den Ausfall ihrer Arie durch ein kleines Rondoletto entschädigt. Die Aenderung hat sich aber auf den Bühnen nirgends eingebürgert. Wir werden bei der betreffenden Scene darauf zurückkommen.

Wie jede Opera buffa ist auch der Figaro ursprünglich zweiaktig angelegt. Dieses zweiaktige Schema hatte sich für die komische Oper der Italiener dadurch ausgebildet, daß diese ursprünglich als heitere Einlage oder Intermezzo zwischen die drei Akte der ernsten Oper, der Opera seria, verlegt wurde, und da in der Kunst nichts so haltbar und so konservativ ist, wie das Formgerüste, das gleichsam zur Schale verkalkt, so ist die Zweiteiligkeit an der Opera buffa auch dann noch als charakteristische Form haften geblieben, als sie schon längst zum selbstständigen Kunstwerk ausgereift war. Obgleich nun der Figaro schon bei der ersten Aufführung „in vier Akten" gegeben wurde, so finden sich doch noch Spuren der alten Zweiteiligkeit. Nur der zweite und der vierte Akt haben ein wirklich ausgebildetes Finale aufzuweisen. Der erste Akt schließt mit einer einfachen Arie des Figaro (Non più andrai — Dort vergiß leises Fleh'n), die allerdings zu Mozarts Zeiten der größte „Schlager" der Oper war und insofern einen ganz guten Schluß bildete. Im dritten Akte ist der Aktschluß auch musikalisch etwas stärker betont als im ersten Akte. Die drei letzten Nummern: ein Festmarsch und ein Chor, der nach einem Ballettsatz wiederholt wird und diesen so gleichsam als Mittelsatz umschließt, bilden zusammen, obgleich sie als einzelne Nummern getrennt nebeneinander stehen, ein scheinbares Finale. Wahrscheinlich hat man, nachdem die Oper nach der stehenden Formel ursprünglich zweiteilig angelegt war, erst bei der Inscenierung aus bühnentechnischen Gründen zur Einteilung in vier Akte gegriffen. Die Akteinteilung der Oper.

Von den vier Akten des Mozartschen Figaro entsprechen die beiden ersten ziemlich genau den beiden ersten Akten von Beaumarchais' Lustspiel. Dagegen wurde der dritte Akt des französischen Stückes, der in der Gerichtsscene viele Zeitanspielungen enthält, mit dem vierten in der Oper in einem Akt, dem dritten, zusammengezogen. Der vierte Akt der Oper entspricht dann wieder ziemlich genau dem fünften des Schauspiels; doch sind die beiden letzten Scenen des vierten Aktes des Schauspiels als Anfangsscenen in den letzten Akt der Oper hinübergenommen („Unglücksel'ge kleine Nadel").

Obschon infolge der engen Anlehnung an das französische Stück in Mozarts Figaro scenisch alles aufs beste geordnet ist und über die Art der Inscenierung der Oper kaum irgend ein Zweifel obwalten kann, so hat sich in Die Inscenierung (Rokoko).

den letzten Jahren für den Figaro doch auch eine „Inscenierungsfrage" herausgebildet. Es ist dem Figaro gegangen wie Schillers „Räubern" und ähnlichen ein starkes Zeitkolorit aufweisenden Stücken. Als Schiller die Räuber schrieb, hat er die Handlung seines Trauerspiels in die Vergangenheit verlegt, obgleich er dabei seine eigene Zeit im Auge hatte, der er einen Spiegel vorhalten wollte. Deshalb hat man früher — und an kleinen Bühnen bis in die jüngste Zeit hinein — die Räuber „in Ritterstiefeln" gespielt. Das Kostüm der Vergangenheit wirkt auf der Bühne natürlich stets interessanter als das der Gegenwart. Zudem gebietet schon die Klugheit und der Wunsch, sein Stück wirklich auch auf die Bühne zu bringen, einem Autor, der die Zustände seiner Zeit geißeln will, ein historisches Kostüm zu wählen; denn manches erscheint den Zuschauern im Lichte der Vergangenheit erträglich, was in der grellen Beleuchtung der Gegenwart allzu stark wirken könnte. Da nun aber das 18. Jahrhundert, d. h. die Gegenwart Schillers und Mozarts, für uns auch schon längst „Vergangenheit" und „historisch" geworden ist, so kann uns eigentlich nichts mehr daran hindern, den Gestalten, die ihre Zeit, ihre Gegenwart so klassisch verkörpern, auch das Kostüm dieser „Gegenwart" wieder zurückzugeben, d. h. sie in den Rahmen ihrer eigenen Zeit hinein zu setzen. Mit Schillers „Räubern" ist der Versuch so gut geglückt, daß uns die „Räuber in Ritterstiefeln" heute nicht nur einen altmodischen, sondern geradzu einen komischen Eindruck machen. — Ganz ähnlich verhält es sich mit Mozarts Figaro. Beaumarchais hatte für seinen „Barbier von Sevilla" (Ausgabe von 1775) vorgeschrieben: „Les habits des acteurs doivent être dans l'ancien costume Espagnol" — also altspanische Tracht — und für den Figaro (1785) war die Kleidervorschrift: „wie im Barbier". Später hat man bei Inscenierung der Oper gewöhnlich die Zeit Richelieus, d. h. ungefähr die Mitte des 17. Jahrhunderts angenommen. In den letzten Jahren haben aber dann einige Bühnen den energischen Schritt gethan, Mozarts Figaro in diejenige Zeit zu versetzen, die für Beaumarchais und Mozart die Gegenwart war, in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. Schloß und Park des Grafen zeigen demnach die reichen und graziösen Formen des Rokoko. Ebenso sind die „vornehmen" Personen des Stückes, der Graf, die Gräfin, der Page, Basilio, Bartolo und Marcelline in

die damals „neue" Mode des französischen Rokokokostüms gekleidet. Bartolo kann deshalb seine Allongeperrücke, als alter Herr, doch beibehalten; er und Marcelline können hinter der „neuen" Mode etwas zurückbleiben. Die dem „Volke" angehörnden Personen (Figaro, Susanne, Bärbchen, der Gärtner) tragen dagegen die bekannte spanische Nationaltracht. Diese Rokokoinscenierung des Figaro, die besonders in München, wo das köstliche kleine aus dem 18. Jahrhundert stammende Residenztheater einen geradezu idealen Rahmen für die Aufführung abgiebt, mit größter historischer Sorgfalt und dabei sehr stimmungsvoll durchgeführt ist, stimmt in wundervoller Weise nicht nur mit der Handlung des Stückes, sondern auch mit der Musik Mozarts überein. „Figaros Hochzeit" ist an und für sich stilistisch das geschlossenste und am einheitlichsten durchgeführte Werk Mozarts. Durch eine gute Rokokoinscenierung tritt diese stilistische Geschlossenheit und Einheitlichkeit erst ins rechte Licht, und es wäre deshalb zu wünschen, daß alle Bühnen nach und nach dieser herrlichen Oper den ihr einzig entsprechenden Rahmen geben möchten.

* *
*

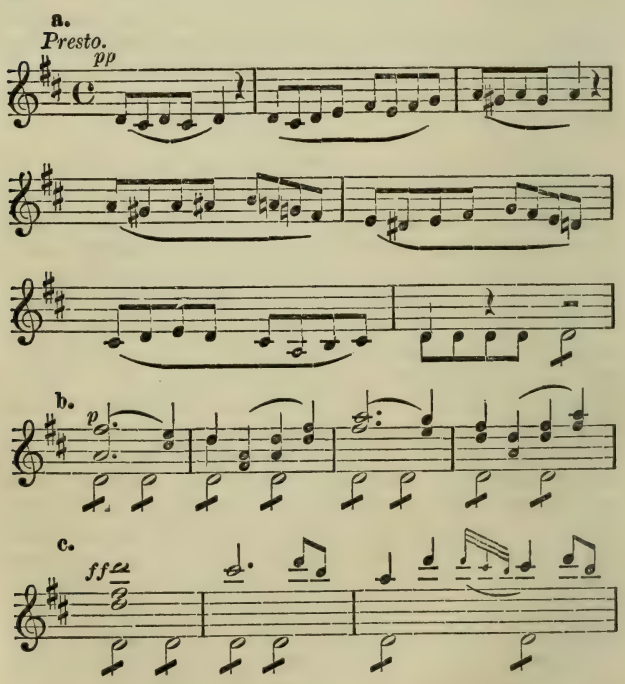
Mozarts Musik zum Figaro.

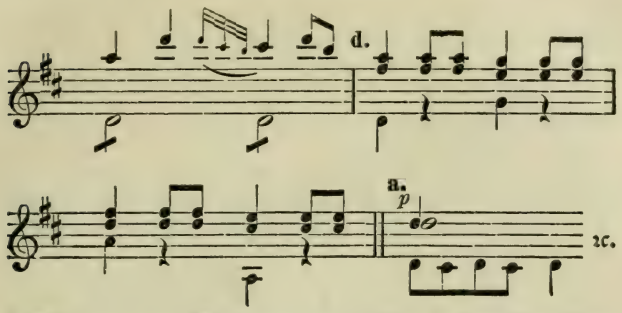
In Mozarts Figaromusik verbinden sich italienische Schönheit, französische Grazie und deutsche Innigkeit zu untrennbarer Einheit. Eine unerschöpfliche Fülle herrlichster Melodien, wie sie sonst nur der ewig blaue Himmel Italiens zeitigt, blüht in dieser Oper. Ueberall sprossen diese Melodien auf, alle Gestalten der Oper, alle Situationen verdichten sich zu Melodien. Und dabei ist doch Alles so charakteristisch, ja man könnte fast sagen, so realistisch gezeichnet. Diese scheinbar nur den Schönheitsgesetzen gehorchenden Melodien ergeben immer und überall das naturgetreue Abbild der handelnden Personen und ihrer jeweiligen Stimmung; und dies in freiester, leichtester und graziösester Weise. Wir können im „Figaro" einen musikalischen Konversationston bewundern, wie er in der selben Leichtigkeit, Zierlichkeit und Natürlichkeit in keinem anderen Werke, weder vorher und nachher, jemals wieder erschienen ist. Aber bei all diesem scheinbar so übermütigen und neckischen Spiel herrscht überall die weiseste künstlerische Berechnung der Mittel, herrscht die Logik der strengen Form, wenn auch ohne jede langweilige Pendanterie. Wie die großen

Maler weiß jedoch Mozart die Symmetrie der Konturen seines Bildes sorgsam zu verhehlen, so daß sie nicht langweilig und aufdringlich hervortritt, und der Hörer das formale Prinzip im freien Fluß der Komposition vergißt. Doch klingt das schöne Ebenmaß im innersten Gefühl des Hörers um so kräftiger nach, und ohne daß er sich bewußt darüber Rechenschaft giebt, weckt es in seinem Innern die höchste und reinste Empfindung künstlerischen Genusses. Mozarts Figaro ist das beste musikalische Lustspiel, das wir besitzen.

Ouvertüre.

Die Ouverture kann geradezu als das Ideal und Muster einer Lustspielouverture gelten. In unaufhaltsamem Presto stürmt sie dahin, leichtbeschwingt, neckisch und geistvoll. Alles ist leicht hingeworfen, die einzelnen Teile sind nur lose miteinander verbunden. Die Ouverture ist zweiteilig angelegt, sie hat Sonaten- oder besser gesagt Sonatinenform. Der erste Hauptsatz:

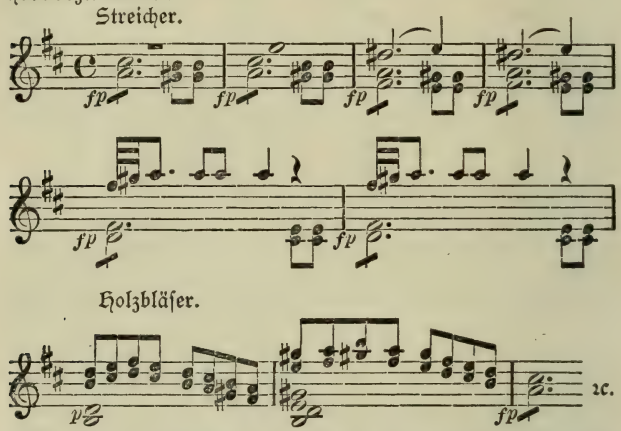




besteht aus vier Motivgruppen. Das in den Streichern pianissimo einsetzende murmelnde und flüsternde gangartige Achtelmotiv (a) malt — wenn man nach Erklärungen und Deutungen suchen will — die unfaßbaren und ungreifbaren Intriguen, Klatschereien und Redereien, von denen gleichsam die Luft des gräflichen Schlosses erfüllt ist. Dieses unbestimmte Schwirren und Flüstern begleitet in der raschen Achtelbewegung das ganze Tonstück und verleiht ihm die Grundstimmung. Das zweite Motiv (b), dem die Holzbläser den Klangcharakter verleihen, erinnert dagegen an die im Stücke waltende frische, harmlose Lebenslust, wie sie von der neckischen und gewandten Susanne vertreten wird. Das Tutti (c) giebt im kleinen ein Bild des Lärms und der Verwirrung, die im Schlosse infolge der sich kreuzenden Intriguen entstehen, und wird durch die hüpfende Figur der ersten Geigen, die unser Notenbeispiel in der Oberstimme zeigt, ebenso beherrscht, wie der „tolle Tag" durch die gute Laune und den überlegenen Witz Figaros. Die beiden fanfarenartigen, sich abwärts zur Tonika, zur Ruhe, wendenden Schlußakte deuten auf den guten und fröhlichen Ausgang des Ganzen. Den Charakter des Flüchtigen, geistreich Hingeworfenen erhält dieses kurze Sätzchen schon durch die unregelmäßige Taktzahl seiner einzelnen Glieder (7+4+4+3=18 Takte). Auch setzt auf den letzten Ton des Sätzchens gleich die Wiederholung ein. Dieses Ueberschlagen von Gliedern, scheinbar willkürliche Zusammenziehen und Ausweiten, entspricht ganz dem Charakter der Rokokokunst, die z. B. in der Baukunst gerne einzelne architektonische Mittelglieder fallen läßt zu Gunsten der Leichtigkeit und der graziösen Form des Bauwerkes. — Der Hauptsatz wird also sofort wiederholt, und daran schließt sich dann ein gangartiger

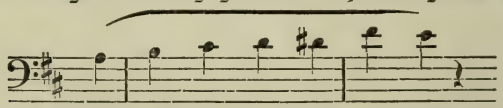
Satz, der nach der Dominantentonart führt. Darauf folgt die Seitensatzgruppe in der Tonart der Dominante. Sie besteht aus verschiedenen Sätzchen. Aus dem ersten scheinen die schelmischen Augen der Susanne hervorzublicken:

2.



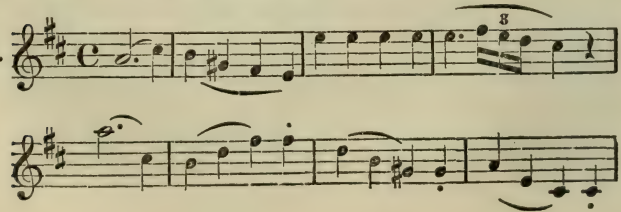
Auch dieses Sätzchen wird gleich wiederholt, um dann einem leidenschaftlicheren Platz zu machen, in dem die bald in den Bässen, Celli, Bratschen und Fagotten, bald in den Geigen unmutig grollend emporbringende Figur

3.



besonders charakteristisch erscheint. Der leidenschaftliche Aerger des Grafen, der sich dem ihn umgebenden Intriguennetz gegenüber machtlos sieht, scheint sich hier gleichsam Luft zu machen. Die verärgerte Stimmung wird besonders lustig dadurch ausgedrückt, daß am Schlusse des Sätzchens das keifende Fagott das letzte Wort behält und in den nächsten Abschnitt überleitet, in dem wieder fröhlichere Geister herrschen:

4.



Auch dieses muntere Sätzchen wird wiederholt, worauf dann ein leicht figurierter Orgelpunkt, der in eine kleine Violinpassage ausgeht, in den Hauptsatz (1) zurück- und damit zum zweiten Teile überleitet, der dem ersten nachgebildet ist und dessen Motivgruppen in derselben Reihenfolge wiederbringt — die Seitensatzgruppen diesmal natürlich nicht in der Tonart der Dominante, sondern der Tonika. Wieder führt das letzte Sätzchen (4) in einen Orgelpunkt, diesmal auf der Tonika D, und dieser leitet in die Coda über, die aus den Motiven des vom Hauptsatz zu den Seitensätzen überleitenden gangartigen Satzes gebildet ist. Sie stürmt in rasendem Laufe dahin, ein Abbild des „tollen Tages".

So giebt die Ouverture trefflich die Grundstimmung der Oper an. Nur müssen wir den Leser bitten, sich nicht etwa vorzustellen, Mozart habe mit dem Anfang des Hauptsatzes (1a) das Intriguengespinnst der Schloßgesellschaft, mit dem ersten Seitensätzchen (2) die neckische Susanne, mit der Baßfigur im zweiten Seitensätzchen (3) den zürnenden Grafen, oder mit der übermütigen Violinfigur im Hauptsatz (1c) den Helden des Stückes, Figaro, in ähnlicher Weise durch ein bestimmtes Motiv abkonterfeien wollen, wie das ein moderner Programmmusiker mit seinen Leitmotiven thun will. An dergleichen hat Mozart natürlich niemals gedacht. Er hat sich aber bei seiner Komposition ebensowenig n i c h t s gedacht und nur ein müssiges Spiel mit graziösen musikalischen Formen getrieben, wie uns die trockenen Formalisten gerne glauben machen möchten. Im Gegenteil, er hat bei der Komposition der Ouverture, als denkender Künstler, die Personen und Situationen des Stückes immer klar vor Augen gehabt, er war ganz erfüllt davon. Doch nicht diese oder jene Figur, nicht diese oder jene Situation wollte er in seiner Ouverture abmalen, sondern nur die allgemeine Stimmung schildern, die über der Handlung des Stückes liegt. Diese Stimmung aber wollte er dem Hörer so bestimmt und so klar wie möglich mitteilen. Wenn wir nun bei den einzelnen Gliedern und Sätzchen der Ouverture an einzelne Gestalten und Situationen der Oper erinnerten, so wollten wir dadurch nur diesen innern Stimmungsgehalt der Ouverture und seine enge Verwandtschaft mit dem der Oper aufzeigen, — und das geht, wenn man einigermaßen klar sein will, schließlich nicht ohne konkrete Bilder. Wir möchten damit auch auf die große

Schilderungskunst Mozarts hinweisen, der in einem scheinbar so leicht und so flüchtig hingeworfenen Tonstück, wie in der Figaro-Ouverture, mit den einfachsten Mitteln gleichsam in nuce schon den Inhalt der Oper darzustellen vermochte.

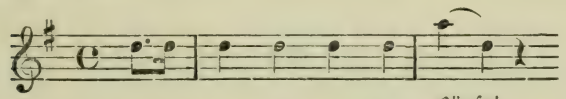
Wie aus der im Besitze von N. Simrock in Berlin befindlichen handschriftlichen Partitur Mozarts hervorgeht, hatte der Meister zuerst beabsichtigt, zwischen den beiden Teilen, also nach dem ersten Orgelpunkt auf A einen langsamen Mittelsatz (Andate con moto; $^6/_8$ Takt; Dmoll) einzuschieben. Das betreffende Blatt, auf welchem wahrscheinlich dieser Mittelsatz angelegt war, ist herausgeschnitten, doch hat sich noch ein Takt davon erhalten. Vielleicht sollten in diesem Mittelsatze gleichsam auch die sentimentaleren Gefühle der Gräfin (oder des Pagen) zum Ausdruck kommen. Wahrscheinlich hat Mozart selbst empfunden, daß dieses Intermezzo den prächtigen einheitlich dahinstürmenden Zug der Ouverture unterbrechen und ihren flüchtigen, leichtbeschwingten Charakter, der so wunderbar zur Oper paßt, zerstören würde, und hat den Mittelsatz deshalb wieder beseitigt. Und der geniale Meister hat sich dabei sicherlich von einem richtigen Gefühl leiten lassen. —

Erster Akt. Die Dekoration des ersten Aktes zeigt ein ziemlich einfach möbliertes Zimmer, am besten im Rokokogeschmack. Die Möbel, unter denen besonders ein Toilettentisch mit Zubehör und auf der anderen Seite der Bühne ein großer Lehnstuhl nicht fehlen dürfen, können in der Mode etwas „zurück" sein. In dem Zimmer sollen sich Figaro und Susanne nach ihrer Verheiratung häuslich einrichten. Das Mobilar muß solid und gediegen sein, wie es dem Schlosse des Grafen geziemt, kann aber den Eindruck machen, als ob es aus einzelnen aus den besseren Zimmern der Herrschaft „ausrangierten" Stücken bestehe. Auch daß die Einrichtung noch nicht vollständig ist, muß der Zuschauer fühlen.

Nr. 1. Duettino: („Fünfe, zehne") Wenn der Vorhang aufgeht, ist Figaro damit beschäftigt, das Zimmer auszumessen, um die Stelle ausfindig zu machen, wo sich das Ehebett am besten unterbringen läßt. Susanne sitzt vor dem Toilettentisch und probiert sich den Brautkranz auf. Im deutschen Text heißt es zwar: „wie der H u t mir herrlich steht"; und auch im italienische Text wird von einem capello und capellino, also auch von einem „Hut" oder „Hütchen"

gesprochen. Bei Beaumarchais aber erfahren wir genauer, was es mit diesem „Hut" für eine Bewandtnis hat. Es ist der chapeau de la mariée, d. h. die Brautkrone oder der Brautkranz, der in romanischen Ländern nicht aus Myrten, sondern aus Orangeblüten geflochten wird. Susanne hat sich den Kranz eben selbst gemacht (che Susanna ella stessa si fè) und probiert nun, wie er ihr steht. So versetzt uns die Scene gleich mitten hinein in die Situation: der Hochzeitsmorgen ist angebrochen. Man sollte deshalb auch an den Bühnen den indifferenten oder geradezu störenden „Hut" endgiltig durch den der Situation angemessenen „Kranz" ersetzen.

Aus dem Zwiegespräch der beiden formt Mozart ein entzückendes Duettino, in dem er gleich zu Anfang, gleichsam spielend, seine feine Charakterisierungskunst entfaltet. Auch musikalisch stehen die beiden Gestalten gleich fest umrissen vor unseren Blicken. In dem marschartigen Motiv:



5.

Fünfe!

erkennen wir den das Zimmer in regelmäßigen Schritten ausmessenden Figaro. Der Quintenschritt am Schlusse, auf den immer die Zahlworte fallen, zeigt, wie er den Zollstab ansetzt. Dabei ist dem kleinen Motivchen noch eine gewisse Würde eigen, die Figaro zu Zeiten nicht ungern zur Schau trägt. Weich und anschmiegend, echt weiblich, klingt dagegen das Motiv der mit ihrem Kranze beschäftigen Susanne:

6.

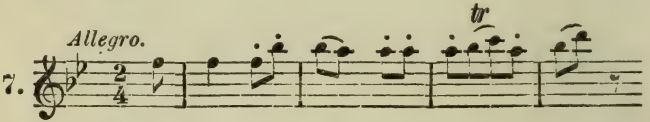
dem Oboen und Flöten die specielle charakteristische Klangfarbe verleihen. Es ist von lebendigster Wirkung, wenn Mozart als Orchestereinleitung zu dem Duettino zuerst aus diesen beiden Motiven eine Periode bildet, wenn sich dann diese Periode unter Hinzutritt der Singstimmen wiederholt, so daß Figaro mit seinem Zollstab den Vordersatz, Susanne mit ihrem Kranze den Nachsatz erhält, wenn sich ferner Susanne ereifert, da der ruhig weitermessende Figaro scheinbar keine Notiz von ihr

nimmt, wenn er bei der Wiederholung schließlich doch selbst das Motiv Susannens (in der Dominantentonart) aufnimmt und ihren Kranz bewundert, und wenn zuletzt beide im Zwiegesang (volkstümliche Terzen) sich des Kranzes freuen. Susannens Melodie hat gesiegt, während von Figaros Wesen der scharf ausgeprägte Marschrhythmus übrig geblieben ist, der in dem kurzen Nachspiel das Feld behauptet.

In einem kurzen Prosadialog (im Original: Seccorecitativ) erklärt Susanne, sie sei gar nicht davon erbaut, daß der Graf ihnen gerade dieses Zimmer angewiesen habe. Figaro aber findet es recht bequem gelegen. Indem er Susanne die Vorzüge des Gemaches auseinanderzusetzen sucht, entwickelt sich wieder ein entzückendes kleines Duett zwischen beiden.

Nr. 2. Duettino (Sollt' einstens die Gräfin).

In munterster Laune setzt das Orchester mit einem kleinen Vorspiel ein, das aus dem Hauptmotiv des ersten Teiles besteht:

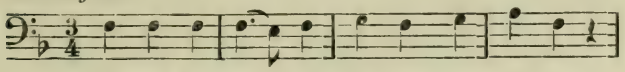


In einem lebendigen, auf diesem Motiv aufgebauten Sätzchen erklärt Figaro, wie günstig und bequem das Zimmer liege, gleich nahe bei den Zimmern des Grafen und der Gräfin. Schellt die Gräfin, in zwei Schritten ist Susanne bei ihr, ruft der Graf, in drei Sprüngen kann sich ihm Figaro zur Verfügung stellen. Dabei wird das feine Glöckchen der Gräfin, und die etwas derbere Glocke des Grafen humoristisch nachgeahmt. Susanne nimmt die lustige Weise auf, wandelt sie aber etwas ab (Ausweichung nach G-moll) und meint: wenn nun der Graf ruft und Figaro drei Meilen weit fort schickt, dann kann der gnädige Herr ebenso leicht in drei Sprüngen hier in diesem Zimmer bei Susanne sein. Der heitere Fluß des Satzes stockt einen Augenblick. (Recitativ und colla parte). Die Eifersucht hat Figaro gepackt, er will mehr über die Sache hören. Susanne will nur sprechen, wenn er jeden Zweifel an ihrer Treue verbannt. Der zweite Teil drückt diesen unruhigen Zwiespalt aus. Das Hauptthema klingt am Schlusse nur noch in seinen beiden letzten Takten an, eher beunruhigend als beruhigend, und das so fröhlich begonnene Duettino erlischt in einem Diminuendo wie ein leiser Hauch.

Im Prosadialog (Seccorecitativ) setzt Susanne dem Figaro ihre Befürchtungen genauer auseinander. Wir erfahren, daß der gnädige Herr ihr nachstellt, und daß der ehrenwerte Basilio dabei Zwischenträgerdienste thut. Der Graf hat zwar das alte Herrenrecht (jus primae noctis) abgeschafft, aber bei der hübschen Braut seines Kammerdieners möchte er's gar zu gerne wieder in Anwendung bringen; wenn auch nicht frei und offen, so doch heimlich. Die Gräfin schellt, Susanne eilt hinweg. Figaro bleibt in leicht begreiflicher Erregung zurück und macht seinen Gefühlen in der weltberühmten Cavatine Luft, die mit den Worten beginnt:

Nr. 3. Cavatina des Figaro (Will einst das Gräflein).

Allegretto.



Se vuol bal - la - re, Si-gnor con - ti - no.

„Wollen Sie den Tanz wagen, Herr Graf? Gut, ich werde Ihnen aufspielen; wollen Sie intriguieren, an mir sollen Sie Ihren Lehrmeister finden." Der menuettartige Satz wird durch ein Presto ($^2/_4$) unterbrochen (Mit munteren Scherzen leit' ich die Herzen), das mit dem figurierten Dominantseptimenakkord schließt, worauf dann der Hauptsatz des ersten Teiles kurz wiederholt wird. Ein ganz kurzes, aus dem Material des Prestosatzes gebildetes Orchesterritornell schließt die Nummer in charakteristischer Weise.

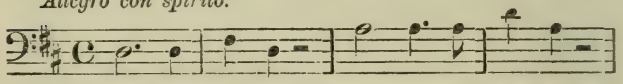
Bis jetzt war alles leicht und graziös; aber nun tritt die gravitätische Gereiztheit auf. Der Herr Doktor Bartolo erscheint auf der Bildfläche; mit ihm seine ehemalige Haushälterin Marcelline, die jetzt Beschließerin im gräflichen Schlosse ist. Marcelline hat den Doktor gerufen, und er ist von Sevilla herüber gekommen. Er soll ihr Recht verteidigen. Sie hat dem leichtsinnigen Figaro eine Summe Geldes geliehen, unter der Bedingung, daß er ihr dieselbe zurückgebe, oder sie heirate. Da er das Geld nicht zurückgegeben hat und nun eine andere, Susanne, zu heiraten im Begriffe steht, so will sie auf Grund der Schuldverschreibung Einspruch gegen die Hochzeit Figaros erheben. Es ist ihr dabei weniger um das Geld zu thun; aber den hübschen Figaro möchte sie gerne selber zum Manne haben. Sie hofft, daß der Graf, der Susanne nachstellt, sie bei diesen Plänen unterstütze. Der Doktor Bartolo aber soll ihren Prozeß führen. Das verspricht er ihr auch; denn es freut ihn,

Nr. 4. Arie des Bartolo (Süße Rache).

wenn er dem Figaro, der ihm einstens sein Rosinchen hat entführen helfen, eins anhängen kann. Er kleidet sich in der nun folgenden Arie in seine ganze gravitätische Würde, die uns Mozart gleich in den ersten Takten der Arie ergötzlich schildert.

Allegro con spirito.

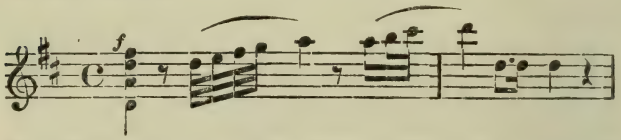
9.



La ven - det - ta, oh! la ven - det - ta

Und ebenso gespreizt geht es weiter: „Weise Männer dürfen die Freuden der Rache genießen". Wobei am Schluß des Satzes die „Weisen" (saggi) mit einer marktschreierischen und an das Gebahren der Wunderdoktoren erinnernden Schlußkadenz mit Pauken und Trompeten gefeiert werden.

10.



Wer Beleidigungen und erduldetes Unrecht vergißt, ist ein niederer Charakter. Nur Urteil, Verstand und Witz braucht man. Der Herr Doktor ereifert sich und fällt in schnelle Achtelbewegung. Dann faßt er sich wieder, gleichsam mit dem Knopf des pompösen Stockes an der Nase: Vertrauen Sie mir nur, ich werde die Sache schon machen. „Und müßt' ich auch alle Gesetze verdrehen, und müßt' ich auch hundert Register durchspähen", es wird sich schon irgendwo eine Zweideutigkeit, irgend eine unklare Stelle (garbuglio) finden, die man benutzen kann. Der Herr Doktor ereifert sich bei diesem schönen Gedanken noch mehr und entwickelt eine erstaunliche Zungenfertigkeit in Achtelstriolen. Er faßt sich wieder. Die Reprise des ersten Themas tritt ein, auf deren Anfangsnoten (9) nun die Worte fallen: „Tutta Seviglia conosce Bartolo" — ganz Sevilla kennt den Doktor Bartolo! — (im deutschen Text: „Bald soll sich's zeigen, wer sich muß neigen). — Man sieht ordentlich, wie der Mann, der seine ganze gravitätische Würde wiedererlangt hat, sich spreizt. — Figaro, der Halunke wird unterliegen. — Ganz ihrem Charakter gemäß schließt die Nummer mit einem gespreizten, lärmenden Schluß. Wir haben hier den Sinn des italienischen Textes wieder-

gegeben, dem sich die Musik überall in fein humoristischer Weise anschmiegt. Durch die gebräuchliche Kniggesche Uebersetzung wird manches von diesem Humor verwischt.

Susanne, die von der Gräfin zurückkommt, tritt wieder auf. Sie trägt ein größeres Kleidungsstück der Gräfin, einen Pudermantel oder etwas dergleichen, das sie über den großen Lehnstuhl hängt. Marcelline thut, als ob sie sie nicht sähe und ergeht sich, um ihre Nebenbuhlerin recht zu ärgern, in anzüglichen Redensarten. Bei Beaumarchais geht die Scene in ein weibliches Duell mit spitzen Worten aus. Mozart hat die Scene viel lustiger und humoristisch feiner gewendet. Er giebt uns in einem kleinen Duett der beiden Rivalinnen ein entzückendes Genrebildchen aus der damaligen Zeit der leeren Höflichkeitsphrasen. Susanne will ihrer Rivalin aus dem Wege gehen, auch Marcelline will sich rückwärts konzentrieren. So treffen beide in der Thür zusammen und machen sich nun mit den verbindlichsten Knixen die impertinentesten Komplimente. Dieser eigenartige Höflichkeitswettstreit ist nicht nur in den Gesangstimmen geradezu vollendet deklamiert, er ist auch überdies aufs feinste instrumental illustriert. So malen z. B. die ersten Geigen die tiefen Knixe der beiden:

Nr. 5. Duettino (Nur vorwärts, ich bitte).

11.

während die Triolenbewegung in gebrochenen Akkorden in den zweiten Geigen die innere Erregung schildern. Die Schauspielerinnen können ihre Bewegungen geradezu nach dem Motiv richten, das heißt die Verbeugungen jeweilen damit zusammenfallen lassen, gerade so gut, wie man bei Wagner gewisse Gebärden mit gewissen musikalischen Motiven zusammengehen läßt. Das Motiv tritt immer zur rechten Zeit, kurz vor den hauptsächlichsten Apostrophierungen ein und setzt aus, wenn die beiden Damen beiseite sprechen oder jede für sich singt. Man kann aus dem Beispiel sehen, welche „realistischen" Wirkungen Mozart auch in seinen geschlossenen Formen hervorzurufen vermochte.

Endlich ist die alte Marcelline hinaus komplimentiert und Susanne lacht ihr nach. Der Doktor Bartolo ist schon zuvor im Bewußtsein seiner Würde abgegangen. Sobald Susanne allein ist, schleicht Cherubin, der Page.

Der Page Cherubin.

ins Zimmer. Mit dem Pagen hat Mozart eine seiner schönsten Bühnengestalten geschaffen; sie ist, wie man wohl sagen darf, mit vollem Recht eine der Lieblingsfiguren der Opernbühnen aller gebildeten Völker geworden. Schon bei Beaumarchais war der Page eine gute und geschickt erfundene Bühnenfigur, und wir haben bereits oben dargelegt, wie er dort die Verderbnis der Gesellschaft gleichsam im verjüngten Maße widerspiegelt. Mozart aber hat den dem Knabenalter kaum entwachsenen jungen Menschen in eine künstlerisch viel höher liegende Sphäre emporgehoben, indem er ihn aller zeitlichen und äußeren Zufälligkeiten entkleidete und rein menschlich faßte. Er malte in seinem Cherubin das Bild des zum Jüngling erwachenden Knaben, in dessen Brust, noch halb unverstanden, die ersten sinnlichen Regungen laut werden. Der Cherubin ist ein gesunder frischer Junge, durchaus kein Tugendspiegel, aber in seinem innersten Wesen noch unverdorben. Dieser Cherubin ist, wenn man ihn genau betrachtet, eigentlich kein junger Spanier, kein Romane, es liegt vielmehr ein an den deutschen Charakter erinnernder schwärmerischer Zug über seinem Wesen. Aber dieser schwärmerische Zug ist dem Jünglingsalter aller Nationen mehr oder weniger eigen; und Cherubin ist bei aller Schwärmerei nicht eigentlich sentimental oder gar süßlich und weichlich. Er weiß nur nicht, wohin mit dem Ueberschwang der Gefühle. Er schwärmt die Gräfin an, der er dienen soll, er schwärmt für Susanne, die Braut seines Freundes Figaro, er neckt sich mit Bärbelchen — und dies ist vielleicht die am wenigsten harmlose Schwärmerei —, ja er schwärmt, wenn es sein muß, für die alte Marcelline. Ein Bild der holden Jugendseelei, das uns Mozart in Meisterstrichen zeichnet.

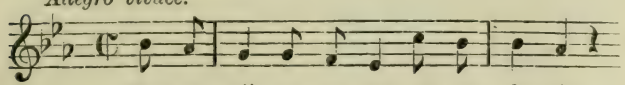
Der arme Junge steht nun infolge seiner augenblicklichen Gemütsverfassung zwischen zwei Feuern. Von den Frauen wird er verhätschelt. Er ist ja noch ein Kind, man nimmt ihn noch nicht ernst. Aber dieser Umgang schürt die Glut und vermehrt seine Aufregung. Die Männer aber finden, daß der Junge schon kein Kind mehr sei, und verfolgen ihn bei seinen in der Hauptsache doch noch recht harmlosen und ungeschickten Sturmläufen auf weibliche Herzen mit ihrer Eifersucht. Besonders der Graf, der in diesem Punkte kein reines Gewissen hat, und der den Pagen in allen Revieren antrifft, in denen er selbst gerne jagen möchte, hat geradezu

einen Haß auf den armen Jungen geworfen; und als er ihn am Morgen beim Gärtnerstöchterchen erwischte, nahm er die Gelegenheit wahr, ihm den Laufpaß zu geben.

Nun soll Susanne ein gutes Wort bei der Gräfin, seiner Patin, für ihn einlegen, und diese soll ihren Gemahl zu bestimmen suchen, daß er den herben Spruch zurücknehme. Deshalb schleicht Cherubin zu Susanne. Aber er kann nicht anders, er fängt auch gleich mit ihr zu tändeln an. Er raubt ihr ein der Gräfin gehörendes Band, womit sie ihn neckte, und bietet ihr dafür ein Liedchen an, daß er gedichtet, und das sie der Gräfin vorlesen soll (die Canzona des zweiten Aktes); und da ihm Susanne rundweg erklärt, er sei verrückt, so schüttet er ihr sein Herz aus: „Ich weiß nicht mehr, wer ich bin, noch was ich thue, bald wird mir heiß, bald kalt. Beim Anblick jedes Mädchens erröte ich und kriege Herzklopfen. Wenn ich nur das Wörtchen Liebe höre, gerate ich in Verwirrung. Und dennoch möchte ich immerzu von nichts anderem als von Liebe sprechen, im Wachen, im Traume, zu den Quellen, den Bäumen, der Luft, zum Echo. Und wenn mir niemand und gar nichts zuhören will, dann red' ich mit mir selber von der Liebe". Diesen überschwänglichen Erguß hat Mozart in eine wundervolle Arie gefaßt. Was die Worte nicht wiedergeben können oder nur plump ausdrücken, die innere Unruhe des jungen Menschen, ja man könnte sagen: die Angst, die er vor den neuen auf ihn einstürmenden Gefühlen empfindet, das schildert die Musik Mozarts. Schon die Melodie des Hauptmotivs ist ungemein charakteristisch; denn Mozart tappt nicht lange hin und her, er trifft immer gleich mit den ersten Takten ins Schwarze.

Nr. 6. Arie des Cherubin (Neue Freuden, neue Schmerzen).

Allegro vivace.



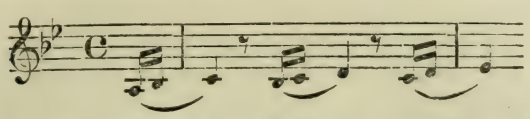
12.

Das Motiv hat etwas Beklemmendes. Es liegt eine Leidenschaftlichkeit darin, die noch nicht recht zum Durchbruch kommen kann. Das Bild von Cherubins Geisteszustand wird durch die wogende Begleitung der Geigen mit Sordinen noch vervollständigt. Es ist eine innere Glut, die noch nicht recht an die Oberfläche durchzudringen vermag; etwas Verhaltenes, Scheues, ein

Gähren, Drängen und Zurückhalten. Noch niemals ist dieser Seelenzustand des zum Jüngling erwachenden Knaben mit seiner nach Entfaltung drängenden Kraft und mit seinen Aengsten so naturgetreu, und dabei so edel und so schön geschildert worden, wie in dieser prächtigen Arie.

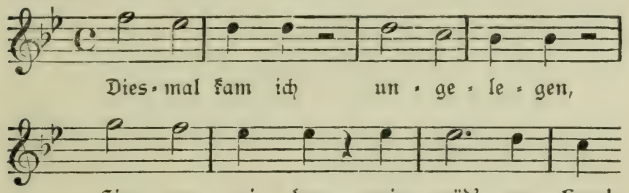
Doch Cherubin wird jäh aus seiner Schwärmerei aufgeschreckt; der Graf erscheint. Ihm darf Cherubin nicht zum zweitenmale in die Hände fallen und am allerwenigsten hier, im Zimmer der Kammerzofe. Da er nicht mehr entrinnen kann, so verkriegt er sich schnell hinter den großen Lehnstuhl. Nun tritt der Graf auf. Er möchte Susanne zu einem heimlichen Stelldichein des Abends im Garten bereden. Aber auch der Graf wird gestört. Basilio kommt. Nun will sich der Graf ebenfalls hinter den Lehnstuhl verstecken. Susanne gerät in Angst um Cherubin. Sie stellt sich zwischen ihn und den Grafen, und der Page schlüpft gewandt nach vorn, duckt sich in den großen Stuhl hinein, zieht die Beine an und wird von Susanne sachte mit dem auf dem Stuhle liegenden Kleidungsstücke bedeckt. Basilio sucht bei Susanne im Sinne des Grafen zu wirken. Um einen Angriffspunkt und eine Art von Waffe gegen sie zu erhalten, thut er so, als ob er glaube, sie sei mit dem Pagen einig, und läßt nun seine Verleumdungen gegen diesen spielen, indem er behauptet, er mache der Gräfin zu auffällig den Hof, jedermann halte sich darüber auf. Nun wird der Graf eifersüchtig und tritt hinter dem Stuhle hervor. Die nun folgende Scene hätte die vormozartische italienische Oper, die über ihre Arien niemals weit hinauskam und wirklich dramatisch belebte Scenen musikalisch noch nicht zu gestalten vermochte, höchstens als Seccorecitativ behandeln können, und das ältere deutsche Singspiel würde sie im Prosadialog erledigt haben. Mozart hat in seinem Figaro zum erstenmale gezeigt, daß auch solche Scenen in geschlossenen musikalischen Formen frisch und lebendig behandelt werden können, und hat damit das lyrische Singspiel eigentlich erst zum musikalischen Drama umgeschaffen. Es entwickelt sich ein Terzett zwischen dem Grafen, Susanne und Basilio. Nach drei Einleitungstakten setzt der Graf scharf, sozusagen im Kommandoton ein: „Wie? was hör' ich? sogleich schafft mir den Schlingel aus den Augen!" herrscht er Basilio an. Dabei malt die Unisono-Figur der Streicher:

Nr. 7. Terzett (Wie? was hör' ich?)



13.

die in den verschiedensten Fassungen bei Mozart oft vorkommt (Jupitersymphonie) und sozusagen als sein „Herrschermotiv" bezeichnet werden kann, den Zorn des beleidigten Herrn. Der Graf möchte natürlich durch diesen Auftrag vor allen Dingen den Basilio so schnell wie möglich loswerden; aber dieser läßt sich nicht so leicht abschütteln, er findet hier die Entwickelung der Dinge viel zu interessant. Köstlich schildert Mozart den verächtlichen Heuchler und Kriecher:



14.

Man sieht ordentlich, wie der Mensch sich windet. Susanne fällt vor Angst beinahe in Ohnmacht; oder sie greift zu diesem bei den Frauen in kritischen Situationen stets beliebten Auskunftsmittel. Basilio und der Graf unterstützen sie und singen nun einmütig: „Ach das arme Mädchen! wie das Herzchen im Busen schlägt!" Wie aber Basilio den großen Lehnstuhl heranschleppen will, da ist es mit ihrer Ohnmacht gleich vorbei. Nun stellt sie sich auf den Standpunkt des beleidigten Weibes, sie fordert die Männer auf, sie zu verlassen. Aber beide wiederholen ihren einmütigen Gesang, diesmal mit dem Text: „Wir sind hier, um Dir zu helfen, sei nur ruhig, mein liebes Kind." Nun wird sozusagen mit Umstellung der ersten beiden Sätze zum Anfang zurückgeschritten. Basilio, der natürlich nichts gesagt haben möchte, wendet sich mit seinem oben citierten, charakteristischen Motiv (14) an den Grafen: „Was ich sagte von dem Pagen, war Vermutung, war nur ein Argwohn". Worauf der Graf mit seinem ersten Satze antwortet: „Bringt mir den Schlingel aus den Augen". „Armer Junge!" rufen Susanne und Basilio mitleidig. „Armer Junge!" höhnt der Graf ihnen nach; gestern hab ich den sauberen Patron erwischt. In einer kurzen Recitativstelle, wo-

durch die Handlung gar nicht aufgehalten wird, und die den ersten Teil des Terzettes wirkungsvoll vom zweiten scheidet, erzählt nun der Graf, wie er den Pagen bei Bärbchen getroffen. Ein genialer Einfall Mozarts ist es, wenn er den Grafen in dem Augenblick, wo er, um seine Erzählung zu illustrieren, das Kleid vom Stuhle hebt, in das Verleumdungsmotiv des Basilio (14) fallen läßt: „und hob endlich leise, leise, so den Teppich von ihrem Tische, fand den Pagen . . .". Wie nun der Page hier wieder zum Vorschein kommt, verliert der Graf augenscheinlich die Herrschaft über die Situation. Das Herrschermotiv (13) erscheint nur noch pianissimo zu seinen Worten: „So mein unschuldsvolles Täubchen, jetzt begreif ich, wie es steht". Basilio freut sich im Innersten der Seele über die interessante Entwickelung der Dinge. „Ja so machens alle Schönen", lautet seine Weisheit. Die arme Susanne aber ist verzweifelt, daß sie nun in einem so falschen und zweideutigen Lichte dasteht. In dem etwas leidenschaftlich sich steigernden Schlußteil werden die drei Stimmen meist zusammen geführt; dennoch aber bringt jede dieser drei Stimmen den Charakter und die Stimmung ihres Trägers trefflich zum Ausdruck. Nur einmal wird im Schlußteil der Fluß des dreistimmigen Gesanges unterbrochen, wo Basilio zum Grafen gewendet, seinen früheren Spruch: „Was ich sagte von dem Pagen, war Vermutung, war nur ein Argwohn", höhnisch wiederholt.

Nr. 8. Chor (Muntere Jugend, streue ihm Blumen).

In diese verzwackte Situation platzt nun auch noch Figaro mit den jungen Leuten aus dem Dorfe herein, die er zusammengetrommelt hat, um für den Grafen eine Ovation zu improvisieren. Es wirkt ungemein drastisch, wenn die Dorfbewohner nach den vorangegangenen Auftritten den Herrn Grafen als Beschützer der Unschuld und der Tugend feiern und ihm Blumen streuen, weil er — durch die erfolgte Aufhebung des Herrenrechtes — die Reinheit der schönsten Blume, Susannens, unangetastet gelassen. Der vierstimmig für Frauen- und Männerstimmen gesetzte Chor (G-Dur; Allegro; $^6/_8$) ist eines jener freundlich heiteren Tonstücke von durchaus volkstümlichem Charakter, wie Mozart so manche geschaffen. Er ist in der Instrumentalbegleitung ganz im Charakter des Rokoko und des von Blumen und Blüten handelnden Textes mit zierlichen Trillern und Passagen ausgeschmückt.

Der Graf ist von dieser Art Huldigung gerade in

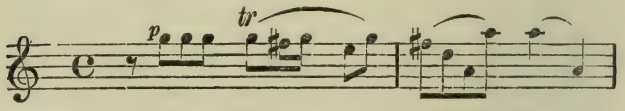
diesem Momente wenig erbaut, doch muß er den Leuten ein gnädiges Gesicht zeigen. Er durchschaut auch die Absicht Figaros, der mit all diesen Veranstaltungen einen gelinden Druck auf seinen Herrn ausüben will, damit er die Zeremonie der Trauung beschleunige. Aber gerade das will der Graf nicht. Er verspricht zwar, Susanne selber mit der Brautkrone schmücken zu wollen, aber er sucht die Feierlichkeit noch aufzuschieben, so lange, bis Marcelline mit ihrem Einspruch zur Stelle ist. Er entläßt die Bauern gnädig, die im Abgehen den Chor wiederholen.

Nun wird der Graf aber noch von Figaro und Susanne bestürmt, auch dem Pagen zu verzeihen. Es ist dem Grafen natürlich peinlich, daß Cherubin zugegen war, als er zu Susanne ins Zimmer kam, um ihr seine Anträge zu machen. Zwar beteuert der Page diskret, er habe sich alle Mühe gegeben, nichts zu hören; aber jedenfalls ist der Strenge des Grafen durch das Vorkommnis die Spitze abgebrochen. Er muß nun dem Pagen schon aus Klugheit verzeihen. Um ihn aber trotzdem auf gute Art los zu werden, giebt er ihm eine Offiziersstelle in seinem Regiment, mit dem Befehl, gleich zur Truppe abzureisen. Nun muß sich der gnädigst Beförderte noch bedanken, obschon er an der neuen Würde vorläufig gar keine Freude hat und viel lieber auf dem Schlosse bleiben möchte. Figaro, der dem Pagen freundschaftlich gesinnt ist und ihm alles Gute gönnt, ist im Grunde auch nicht sehr böse darüber, daß der Junge, auf den er doch vielleicht ein klein wenig eifersüchtig ist, wegkommt. Er nimmt den neugebackenen Offizier unter den Arm und gratuliert ihm mit humorvoller Würde zu seiner Ernennung, indem er ihm zugleich die Pflichten und die Vorzüge des neuen Standes vorführt. Diese Gratulation gipfelt in der Arie „Dort vergiß' leises Fleh'n, süßes Wimmern", die gleich bei den ersten Aufführungen der Oper vor mehr als hundert Jahren einen Sturm des Entzückens hervorrief und bald zu den populärsten Musikstücken zählte, und die wir auch heute noch zu Mozarts Meisterarien rechnen müssen.

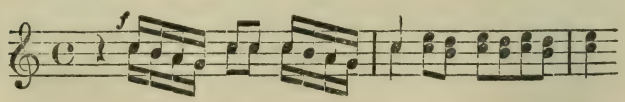
Nr. 9. Arie des Figaro (Dort vergiß leises Fleh'n).

Man muß auch bei dieser Arie vor allem wieder die verblüffende Einfachheit der Mittel bewundern, mit denen Mozart seine Wirkungen erzielt. Der weltbekannte Hauptsatz, dem, obgleich er noch einen mehr scherzhaft tändelnden Charakter trägt, doch die punktierten Noten ein leicht soldatisches Gepräge verleihen, besteht eigent-

lich nur aus dem gebrochenen C-Dur-Akkord und dem dazugehörigen Dominant-Akkord. Und wie schmiegen sich diese Töne dem Texte an: „Nun kannst Du Dich nicht mehr als verliebter Schmetterling Tag und Nacht herumtreiben und allen schönen Mädchen die Köpfe verdrehen als lieblicher Narziß und verliebter kleiner Adonis". — Der deutsche Text spricht leider hier von „leisem Flehen" und „süßem Wimmern", von „Lanzen" und „Schwertern", und schließlich gar noch von „Leichen und Trümmern", von denen hier noch gar nicht die Rede ist. — Im ersten Nebensätzchen fährt Figaro fort: „Nun ist's aus mit den hübschen Federchen, dem zierlichen Hütchen, dem niedlichen Lockenhaar, dem eleganten Aussehen und den mädchenhaft rosigen Wangen. Eine in der ersten Geige auftretende und von der zweiten nachgeahmte zierliche Figur:

15. 

versinnbildlicht den Modetand. — Die in dieser Arie wieder besonders unglückliche deutsche Uebersetzung erzählt bei dieser Stelle, wo es sich absolut nur um Toilettegegenstände handelt, von der „Rettung von Städten und Ländern" und von „willig vergossenem jugendlichen Blut". — Ein gangartiges Zwischenstückchen (5 Takte) auf einzelne wiederholte Textworte, wobei die in den ersten Geigen abwärtsschwirrenden D-Durskalen (Dominante der Dominantentonart) besonders charakteristisch sind, leitet in die Wiederholung des Hauptsatzes vom verliebten Schmetterling und kleinen Adonis über. Bis jetzt ist von militärischen Dingen noch nicht die Rede gewesen, weder im Text noch in der Musik. Bis dahin wurde nur das bisherige Leben des Pagen geschildert. Und das ist sehr weise; denn nun kann der Gegensatz um so frischer und wirkungsvoller eintreten. Der zweite Seitensatz setzt gleich mit Hörnern, Trompeten und Pauken ein:

16. 

und trägt ganz strammen militärischen Charakter. Nun wird der Soldat geschildert mit großem Schnurrbart,

gepacktem Tornister, das Gewehr geschultert, den Säbel an der Seite, in Reih' und Glied, den Kopf in die Höhe, den ein schwerer Helm drückt, viel Ehre und wenig Barschaft. Die Musik zeigt hier in humoristischer Weise die stramme Rhythmik des Exerzierplatzes, die besonders an der Stelle hervortritt, wo die in abgerissenen Fanfaren auf das zweite und dritte Taktviertel fallende Begleitung immer zwischen die kurzen, kommandoartigen Sätze der Singstimme hineinstößt. — Die deutsche Uebersetzung, die sich bei den Toilettenartikeln schon so kriegerisch gebärdete, spricht nun hier von „wenig ruhen und schlafen", von schlechter Kleidung, „ohne Strümpfe", von „springen und sich bücken" und stellt sich so mit der Musik Mozarts aufs neue in Widerspruch. — In dem sich gleich daranschließenden Satz fährt Figaro fort: „Statt des fröhlichen Fandango giebts nun einen Marsch durch unwirtliches Gelände; über Berg und Thal, durch Eis und Sonnenbrand, beim Konzert der Schlachttrompeten, der Mörser und Kanonen und der Flintenschüsse, die Dir um die Ohren sausen". Dazu ertönt im Orchester von den Holzbläsern und Hörnern, also den militärischen Instrumenten gebracht, ein regelrechter Marsch, während die Streicher schweigen. Daran schließt sich dann wieder der gangartige Teil mit den abwärtsschwirrenden D-Dur-Skalen in den erste Violinen, diesmal von 5 auf 8 Takte erweitert, der in den Hauptsatz zurückführt. Dieser wird rondoartig zum zweitenmale wiederholt, und hier wird nun auch der soldatische Charakter dieses Satzes mehr zur Geltung kommen, als früher. Doch wirkt er auch hier immer noch als *Gegensatz* gegen die eigentlich militärischen Motive. Nach dem Hauptsatze tritt nun zu dem Text: „Cherubino alla vittoria! alla gloria militar!", womit Figaro seinem jungen Freunde Sieg und Waffenruhm verheißt, wieder der Marsch im Orchester auf. Wieder schweigen die Streicher, zu den Holzbläsern haben sich nun aber auch noch Pauken und Trompeten gesellt, die eine helle Kriegsfanfare in den Marsch hineinschmettern

17.

und so das ungemein lebendige militärische Bild vervollständigen. Als Nachspiel nimmt das ganze Orchester mit vollem Glanze den Kriegsmarsch auf und bringt ihn

nochmals vollständig zu Gehör. Die Arie ist geradezu ideal aufgebaut. Die Steigerung ist enorm packend. Allerdings müssen, wenn die volle Wirkung erzielt werden soll, die Gegensätze, die der Komponist in dem Leben des zierlichen Pagen und dem des rauhen Kriegers so genial schildert, auch gehörig auseinander gehalten werden; und daran hindert die deutschen Sänger leider die traditionelle Kniggesche Uebersetzung des Textes, die das Soldatenleben in das Pagenleben hineinzieht, die „Schwerter", „Leichen" und „Trümmer" schon im ersten Hauptsatze verpufft, dadurch den Sänger zwingt, schon im Anfang der Arie bei diesen wilden Gegenstände ins Forte zu fallen, und so die schöne allmähliche Steigerung der Arie stört, die bei richtiger Behandlung aus dem halb tändelnden Motiv des Hauptsatzes ins Riesenhafte zu wachsen scheint.

* * *

Zweiter Akt.

Der zweite Akt spielt in den Zimmern der Gräfin. Beaumarchais, der seine eigene Zeit wohl am richtigsten schildert, führt uns in das Schlafzimmer der Gräfin, an das ein Alkoven mit großem reichen Himmelbett anstößt. Heute wird man gewöhnlich ein Boudoir wählen, das man im reichsten Rokokogeschmack sehr effektvoll ausstatten kann. Haupterfordernis sind drei mit Schloß verschließbare Thüren, von denen die eine die Eintrittsthür darstellt, die andere in das Zimmer (Schlafzimmer, Toilettenzimmer oder dergl.) der Gräfin, und die dritte in die Kammer der Susanne führt; und ferner ein praktikables Fenster. Sitzgelegenheiten reichlich. Teppiche, Bilder, Nippes, auf einem Tische liegt eine Laute und ein Notenblatt.

Nr. 10. Cavatina der Gräfin (Heil'ge Quelle reiner Triebe).

Die Herrin dieser Räume, die Gräfin, die der Graf einst dem eingebildeten Doktor Bartolo mit Figaros Hilfe entführte, ist heute von ihrem Gatten vernachlässigt. Er geht in seinem unbeständigen Sinne anderen Liebesabenteuern nach. Die Gräfin weiß das und grämt sich darüber; denn sie hängt am Grafen noch mit unveränderter Liebe. Diese Situation schildert uns Mozart durch eine kurze Cavatine (Es-Dur; Larghetto; $^3/_4$) der Gräfin, die den Akt einleitet. Es ist eine jener schönen Melodien voll stiller Resignation, wie sie nur der Genius Mozarts schaffen konnte; wunderbar mild und trostreich.

Nun folgt zunächst eine Dialogscene, in der die Intrigue des Aktes eingeleitet wird. Susanne hat der Gräfin mitgeteilt, daß der Graf ihr nachstellt. Davon soll er kuriert werden. Figaro hat die Sache schon eingefädelt. Er hat dem Grafen durch Basilio ein Billet zustecken lassen, worin ihm bedeutet wird, seine Frau werde am Abend während des Balles ein Stelldichein mit einem Unbekanten haben. Zugleich soll Susanne scheinbar auf die Absichten des Grafen eingehen und ihm versprechen, abends zum Stelldichein in den Garten zu kommen. Die Rolle der Susanne soll bei diesem Rendez-vous aber der Page spielen, der auf Figaros Veranlassung noch nicht abgereist ist, und den man in Mädchenkleider stecken wolle. Der Graf solle dann in dieser lächerlichen Situation überrascht werden, und werde sich dann wohl, aus Verlegenheit, den Wünschen seiner Umgebung geneigt zeigen müssen. Die Frauen erwarten Cherubin, der mit seiner Rolle bekannt gemacht werden und das Frauenkleid anprobieren soll.

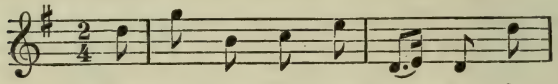
Der Page erscheint. Um ihm über seine verliebte Befangenheit hinwegzuhelfen, fordert ihn Susanne auf, das Lied, das er ihr diesen Morgen gegeben hat, der Gräfin nun selber vorzusingen. Dieses Lied des Pagen (Andante con moto; B-Dur; $^2/_4$) gehört zu den Juwelen der deutschen Opernlitteratur. Es sind wieder die nämlichen Gedanken, die Cherubin schon in seiner Es-Dur-Arie ausgedrückt hat; aber was dort stürmisch, drängend und beklemmend war, das hat sich hier zur schönen Kantilene eines wundervollen Liedes abgeklärt; das unbestimte Drängen ist in stilles, sinniges Träumen übergegangen. Und alles ist wieder so einfach, so anspruchslos. Die schöne träumerische Melodie wird vom Pizzicato der Saiteninstrumente guitarrenartig begleitet; Flöte, Oboe, Clarinette und Fagott singen ab und zu leise mit oder werfen eine graziöse Figur zwischen die Melodietöne. Auch ein paar langgezogene sehnsüchtige Horntöne erklingen. Das verwebt sich mit der Singstimme alles zu dem herrlichsten Ganzen. Kein Wunder, daß dieses Lied die ganze Welt erobert hat und im besten Sinne des Wortes zu Mozarts populärsten Melodien gehört. Kein Meister hat vor ihm die im Knabenherzen erwachende erste noch unbestimmte Liebessehnsucht so getreu und dabei so rein und edel geschildert, und nur einer hat nach ihm, wenn auch in anderer Weise, ähnliches geschaffen: Richard Wagner in seinem „Siegfried".

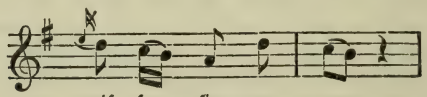
Nr. II. Canzona Cherubins (Ihr, die ihr Triebe des Herzens kennt).

Nr. 12. Arie der Susanna (Komm näher, kniee hin vor mir).

Auf diese sinnige Nummer läßt Mozart eine fröhliche, neckische folgen, die Arie der Susanne (G-Dur; Allegretto; $^2/_4$), und zeigt sich damit wieder als Meister des Kontrastes. Die Gräfin und Susanne haben die Thür verschlossen, sie lassen Cherubin den Oberrock ablegen und beginnen ihn in ein Mädchen zu verkleiden. Während Susanne ihre Arie singt, läßt sie den Pagen vor sich hinknieen, probiert ihm eine Haube auf, läßt ihn zierliche Schrittchen machen; sie hat sichtlich ihre Freude daran, mit dem „Kinde" zu spielen. Doch klingt durch ihre Arie bald in der Begleitung, bald in der Melodie immer wieder das Motiv durch:

18.





auf das aber erst am Ende der Arie diese Textworte fallen. Es bildet gleichsam den leitenden Gedanken in dem zierlichen munteren Stückchen.

Leider wird das neckische Spiel bald unterbrochen. Der Graf, dem das zugesteckte Billet keine Ruhe ließ, ist früher heimgekehrt und begehrt stürmisch Einlaß. Susanne ist in ihr Zimmer gegangen, Cherubin flüchtet in das Kabinett der Gräfin. Natürlich wächst der Verdacht des Grafen durch die verschlossene Thür. Er hört im Nebenzimmer Geräusch, da Cherubin irgend ein Möbel umgeworfen hat, und wittert Verrat. Er will in das Kabinett der Gräfin eindringen, doch diese widersetzt sich. Susanne erscheint, von den anderen ungesehen, im Hintergrund und verkriecht sich hinter eine Gardine. Die nun folgende Scene bildet ein Terzett, das wiederum, wie das vorangegangene, die Handlung vollständig in dramatische Musik auflöst. Die Gräfin hat dem Grafen gesagt, Susanne befinde sich in dem Gemache, sie probiere ihr Brautkleid an, deshalb könne er dort jetzt nicht eintreten. Der Graf vermutet, daß dort der Liebhaber versteckt sei, von dem das Billet, das ihm zugesteckt worden, berichtet. Er gebietet nun, vor der

Nr. 13. Terzett (Nun, nun, wird's bald geschehen?)

verschlossenen Thüre stehend, dieser „Susanne", unverzüglich herauszukommen, oder sich doch durch ihre Stimme zu erkennen zu geben; die Gräfin aber befiehlt der „Susanne" ebenso energisch, im Kabinett zu bleiben und keinen Laut von sich zu geben. Susanne selbst hält sich im Hintergrunde versteckt und sucht sich die Lage der Situation klar zu machen. Die Erregung des Grafen und der Gräfin ist bedeutend, doch halten sich beide in den Formen der Höflichkeit zurück . Diese äußere konventionelle Höflichkeit schildert Mozart sehr glücklich durch den (allerdings etwas rasch genommenen) menuettartigen Rhythmus des Tonstückes (Allegro spiritoso; C-Dur; ¾).

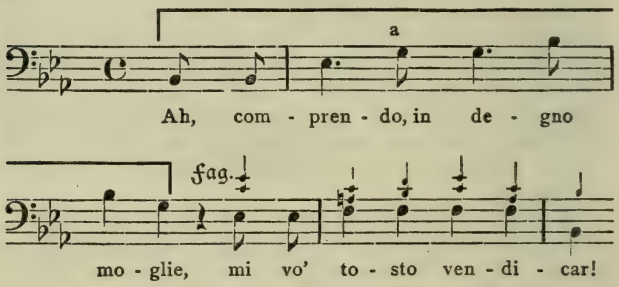
Da die Gräfin den Schlüssel zum Kabinett nicht aushändigt, so will der Graf Leute rufen und die Thür erbrechen lassen; doch vermeidet er auf Bitten der Gräfin den öffentlichen Skandal und geht selbst, das nötige Werkzeug zu holen. Die Gräfin muß ihn begleiten. Um dem versteckten Liebhaber alle Auswege abzuschneiden, verschließt der Graf die Thür zu Susannens Kammer, deren Schlüssel er zu sich steckt, und ebenso die Eingangsthür. Sobald Graf und Gräfin sich entfernt haben, stürzt Susanne aus ihrem Verstecke hervor und pocht an die Thür des Kabinettes. „Schnell, macht auf! ich bin's, Susanne! Nur fort, so schnell wie möglich!" Cherubin kommt heraus, findet alle Thüren verschlossen, reißt schließlich das Fenster auf, und springt, ohne sich von Susanne zurückhalten zu lassen, in den Garten hinab. Diese Scene ist von Mozart in ein leicht hingeworfenes Duettino gebracht (Allegro assai; G-Dur; c), das, wie es die Situation erfordert, in wenigen Augenblicken flüchtig vorüberrauscht. Es ist nur vom Streichorchester begleitet. Nr. 14. Duettino (Geschwind die Thür geöffnet).

Susanne vergewissert sich nur noch rasch, daß Cherubin unversehrt im Garten angekommen und eilig davonläuft, dann schließt sie sich selbst in das vom Pagen verlassene Kabinett ein.

Mit dem Wiedereintritt des Grafen und der Gräfin beginnt das erste große Finale der Oper, das mit seiner stets wachsenden Spannung und der sich immer komischer verwirrenden Handlung eine einzige große Steigerung bildet. Es beginnt mit einem Allegrosatze in Es-Dur, einem Duett zwischen dem Grafen und der Gräfin. Die Gräfin hat dem Gatten in ihrer Angst mitgeteilt, daß nicht Susanne, sondern der Page und zwar in deran- Nr. 15. Finale des zweiten Aktes.

giertem Anzuge sich im Kabinette befinde. Zornig ruft der Graf dem vermeintlichen Pagen zu: „Komm hervor, verworf'ner Knabe" und will von den Fürbitten und Unschuldsbeteuerungen der Gräfin nichts mehr hören.

19.

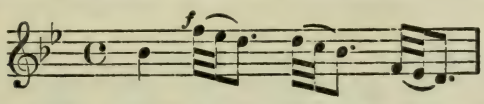


„Schon genug, Du falsche Seele! strenge Rache wartet sein!" das bildet den Grundton seiner Stimmung, wobei der erste Teil (a) als das eigentliche Motiv der Eifersucht erscheint und auch von der Gräfin in diesem Sinne aufgenommen wird. Gebieterisch fordert er den Schlüssel von der Gräfin, den sie ihm nur zögernd, und unter steter Beteuerung, daß der Page unschuldig sei, reicht. Wie nun aber der Graf den Degen zieht, um in das Kabinett zu stürmen, öffnet sich die Thür, und Susanne tritt heraus. Allgemeines Erstaunen, das mit dem kleinen Motiv,

20.

womit der nächste Satz (Molto Andante) einsetzt, drollig geschildert wird. Eine hübsche Melodie der Susanne „Hier ist der Verräter; der Page bin ich" löst sich von dem Motiv los; ein kleines Terzettchen entwickelt sich, und der Graf wird mit der Melodie Susannens in das Kabinett hinein komplimentiert, damit er sich überzeuge, daß sonst niemand darin ist. Während der kurzen Abwesenheit des Grafen verständigen sich die Gräfin und Susanne rasch über die gelungene Flucht des Pagen. Der damit beginnende Allegrosatz malt nun ganz entzückend und ganz im Geiste des galanten Rokoko die Reue des Grafen. Er ist durch das Abenteuer ganz aus

der Fassung gekommen und der Gräfin gegenüber recht kleinlaut geworden. Wie er aus dem Kabinett zurückkommt, ertönt denn auch die schon genannte Vorschlagfigur (Motiv 13), die wir oben als das „Motiv der Herrschaft" bezeichnet haben — umgekehrt:

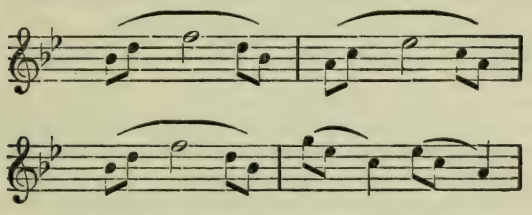


21.

sozusagen als das Motiv der Demut und der Unterwürfigkeit. Er bittet um Verzeihung, aber nun haben die Frauen die Oberhand und lassen ihn zappeln. Der Zorn der Gräfin ist zwar nicht sehr ernst gemeint; denn in den Geigen kichert es beständig:

22.

und jubelt über den errungenen Sieg:



23.

Aber zuerst will die Gräfin nichts von Verzeihung wissen, und Susanne stimmt ihr völlig bei, auch sie macht dem Grafen Vorwürfe. Schließlich — im zweiten Teil des Satzes — sucht der Graf bei Susanne Hilfe, und während sich vorher die Stimmen der beiden Frauen vereint gegen den Grafen wandten, vereinigt nun Susanne ihre Bitten mit denen des Grafen, so daß die Gräfin allein steht, bis auch diese schließlich verzeiht, und die drei Stimmen zusammengehen.

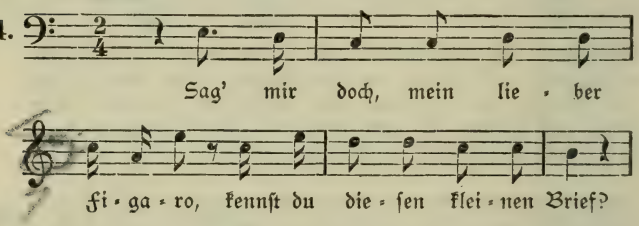
Nun tritt Figaro auf. Er hat seine Hochzeit im Kopfe, die Musikanten stehen draußen und die Bauern, die mitfeiern und mittanzen wollen. So tritt er denn mit einer fröhlichen, ländlichen Weise in G-Dur, $^6/_8$ Takt auf. Aber der Graf, der nun die Geschichte mit dem Billet erfahren hat, hält ihn an. Er soll erst beichten. Die Gräfin, Susanne und Figaro, deren Stimmen gegenüber derjenigen des Grafen eine Masse

bilden, sind wenig erbaut von dem neuen Aufenthalt und fürchten einen schlimmen Ausgang der Sache.

Da zieht der Graf das Billet hervor, das ihm zugesteckt wurde. Der fröhliche ländliche Sechsachteltakt verschwindet, um einem Andantesatz Platz zu machen. Mit den Worten:

Andante.

24.



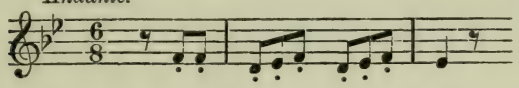
in denen die höhnische Bonhomnie des sich nun wieder überlegen fühlenden Grafen musikalisch famos ausgedückt ist, hält der Graf Figaro das Billet unter die Nase. Natürlich stellt dieser sich unwissend; er gesteht vorsichtigerweise nichts, und nachdem die Gräfin und Susanne ihm bedeutet, daß er ganz gut reden könne, da der mit dem Billet beabsichtigte Scherz nun schon zu Ende sei, meint er nur, indem sich die Musik nach dem Hauptsatz zurückwendet und Figaro nun die vorhin vom Grafen vorgetragene Melodie (24) aufnimmt: „So wollen wir den Spaß wenigstens wie auf dem Theater, d. h. mit der Hochzeit enden"; und wieder bestürmen alle drei den Grafen, das Fest beginnen zu lassen. Doch dieser wartet immer noch auf Marcelline und ihren Einspruch.

Jetzt tritt aber mit großem Geschrei (Allegro molto; F-Dur; c) der alte Gärtner Antonio auf. Er ist wie gewöhnlich etwas betrunken — die torkelnden Triolen der ersten Geigen malen seinen Zustand. Er jammert: nicht genug, daß man täglich alle möglichen Dinge aus dem Fenster in den Garten werfe, heute sei sogar ein lebendiger Mensch herausgeflogen gekommen und habe ihm seine schönsten Nelken zertreten. Natürlich interessiert sich der Graf sehr für diesen Fall. Seine Eifersucht erwacht aufs neue. Es nützt nichts, daß alle den Gärtner als Trunkenbold hinstellen, auf dessen Zeugnis nichts zu geben sei; der Graf will die Sache genau erfahren. Schließlich weiß sich Figaro nicht mehr zu helfen und behauptet dreist, er sei selber aus dem Fenster ge-

sprungen und habe sich dabei eine Sehne am Fuß verstreckt.

„Dann hast Du wohl auch dieses Papier verloren", meint der Gärtner und zieht ein Schriftstück hervor. Der Graf nimmt es gleich an sich, und Figaro soll ihm nun sagen, was das für ein Schriftstück sei. Er kramt in seinen Taschen, fängt wieder an auf den Gärtner zu schelten und sucht Zeit zu gewinnen, bis die Gräfin hinter dem Rücken des Grafen einen Blick in das Papier werfen kann. Sie erkennt das Offizierspatent des Pagen, flüstert es Susanne zu, diese telegraphiert es an Figaro, und dieser berichtet dem Grafen sofort eine Geschichte. Der Page habe ihm das Patent gegeben. Warum? will der Graf wissen. Und auf dem nämlichen Wege wird Figaro telegraphiert: weil das Siegel fehle. Denn die Gräfin hatte dieses Manko schon zuvor an dem Patente des Pagen bemerkt. Der Graf sieht nach, und wirklich, das Siegel fehlt. Nun ist er wieder ganz unsicher geworden und weiß nicht mehr, was er von alledem halten, wem er glauben und wem er mißtrauen soll. Diese ganze, äußerst lebendige Scene (Andante; B-Dur; $^6/_8$) ist auf einem kleinen Motiv aufgebaut:

Andante.



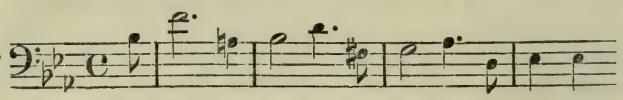
25.

das unermüdlich in den Singstimmen und der Begleitung durchgeführt wird. Gerade hier, wo der Zuschauer vor allem auf das Spiel der Mitwirkenden in Mienen und Gebärden achten muß, hat Mozart dieses ganz einfache Motivchen gewählt, das nur anregt, ohne die Aufmerksamkeit zu stark auf die Musik zu lenken. Eine weise Beschränkung, die der Scene die richtige Wirkung sichert, und an der sich manche unserer modernen Opernkomponisten ein Beispiel nehmen könnten.

Nach zwei fanfarenartigen Einleitungstakten treten nun zum Schluß noch Marcelline, Basilio und Bartolo auf. Sie fordern mit großem Nachdruck Gerechtigkeit für Marcelline, der Figaro das Eheversprechen erfüllen soll. Die Gräfin, Susanne und Figaro sind über das Erscheinen der drei bestürzt. Der Graf freut sich, daß endlich die Zeit seiner Rache gekommen. In dem sich entwickelnden Satze (Allegro assai; Es-Dur; c), sucht die Partei Figaros die drei neuen Ankömmlinge nicht zu

Worte kommen zu lassen. Aber der Graf fährt immer wieder mit seinem:

26.



(Holla! stille! ruhig!) dazwischen. Bald aber (Più Allegro) bilden sich zwei Gruppen im Ensemble, auf der einen Seite Susanne, die Gräfin und Figaro, auf der anderen Marcelline, Basilio, Bartolo und der Graf, deren Stimmen sich jeweilen zusammen zu einer Masse vereinigen. Während sich die letzte Gruppe über den gelungenen Streich, der nun Figaros Hochzeit unmöglich machen muß, freut und frohlockt, daß ein guter Gott ihr beistehe, ist die andere entrüstet und glaubt, daß der Teufel seine Hand im Spiele habe. Der Tumult wächst immer mehr und mehr, und mit einem rauschenden Prestissimo schließt das Finale und damit der zweite Akt.

* *
*

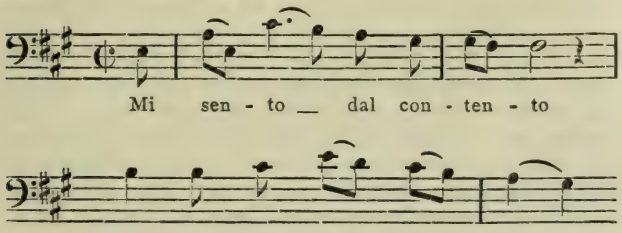
Dritter Akt.

Die Dekoration des dritten Aktes stellt einen Prunksaal im gräflichen Schlosse vor, der zugleich auch als Gerichtshalle dient. Thronsessel für das gräfliche Paar. Tisch mit Schreibzeug, und Stühle für Richter und Gerichtsschreiber.

Der Akt beginnt wieder mit einer Prosascene. Der Graf ist noch von den vorhergegangenen Vorkommnissen verwirrt. Im Hintergrunde tritt die Gräfin mit Susanne auf. Sie ermutigt die Zofe, zum Grafen zu gehen und ihm das gewünschte Rendezvous im Garten zuzusagen. Dieses kurze geflüsterte Gespräch zwischen Herrin und Dienerin wird meistens gestrichen. Das ist nicht recht, weil dadurch das folgende Duett in ein falsches Licht gerät. Der Zuschauer muß sich darüber ganz klar sein, daß Susanne nur mit dem Grafen spielt. Wie nun Susanne dem Grafen zu verstehen giebt, daß sie ihm vielleicht unter Umständen das Stelldichein im Garten doch gewähren würde, geht das Gespräch der beiden in das wundervolle Duett „So lang hab' ich geschmachtet" über. Der kürzere erste Teil in A-moll (Andante c) malt die Sehnsucht der Liebenden, der zweite Teil in A-Dur die frohe Hoffnung auf Gewährung. In den beiden

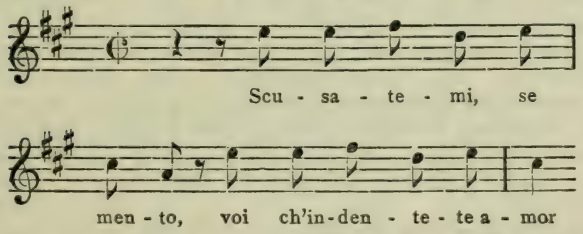
Nr 16. Duett (So lang hab' ich geschmachtet).

Singstimmen ist die seelische Stimmung der beiden handelnden Personen geradzu ideal wiedergegeben. Die Hauptkantilene hält der Graf; sie ist besonders im zweiten Teil



27.

(„So atm' ich denn in vollen Zügen der Liebe süßes Glück") wunderbar schön und schwungvoll. Man fühlt bei der Melodie, wie sich die Brust des Grafen hebt. (An dieser Stelle ist zufällig auch einmal die deutsche Uebersetzung zutreffend). Neben diese großzügige Melodie tritt als Gegensatz die fast verlegen trippelnde der Kammerzofe, die den Grafen zum besten hat:



28.

(„Wie schwer wird mir's, zu lügen, doch will es mein Geschick"). Die Verbindung dieser beiden so entgegengesetzten Themen ist meisterhaft; und ebenso schön fließen dann die Stimmen am Schlusse wieder einmütig zusammen.

Wie Susanne den Grafen verläßt, geht Figaro vorüber. Da sie nun des Grafen sicher zu sein denkt infolge des versprochenen Stelldicheins, flüstert sie dem Bräutigam zu: „Dein Prozeß ist schon gewonnen". Das hört der Graf und schöpft sofort wieder Argwohn. Sein Monolog bildet eine große Arie mit vorangehendem Recitativ. Der Text dieses Recitativs ist in der deutschen Uebersetzung ein berühmtes Muster von Unklarheit. Was soll man sich dabei denken, wenn der Graf singt:

Nr. 17. Recitativ und Arie des Grafen (Der Prozeß schon gewonnen!).

„Doch wenn mit Gelde man Marcellinen abkauft? Mit Gelde? mit was für Gelde?" Und der Sinn ist doch eigentlich sehr einfach. Der Graf, der Susannens Worte gehört hat, ruft: Was, der Prozeß soll schon gewonnen sein! Da bin ich ja in eine nette Falle gegangen. Aber wartet nur, ich will euch schon bestrafen; denn ich kann das Urteil nach meiner Willkür fällen. Aber wenn er (Figaro) seine Schuld an die Alte bezahlte, was dann? Aber wie soll er das können? Dann bleibt immer noch Antonio übrig, der seine Nichte (Susanne) dem Figaro, einem Manne von unbekannter Herkunft, verweigern kann. Und das muß er. Ich werde den Hochmut des alten Dummkopfes schon aufstacheln. Man muß alle Mittel zu Hilfe nehmen; dann wird der Streich schon gelingen. — Dann setzt die Arie ein (Allegro maestoso; D-Dur; ¢), stolz, weit ausholend, wie die durch zwei Oktaven herabsausende D-Durskala im ersten Einleitungstakte. „Ich soll zusehen, wie sich mein Diener da freut, wo ich vergeblich schmachtete, daß er ein Gut genießt, das ich nicht zu erlangen vermag". Das bildet den Inhalt des ersten Teiles. Der Charakter der Melodie ist leidenschaftlich, großzügig. In dem wiederholten „vedrò" am Schlusse des Teiles bäumt sich das Herrenbewußtsein mächtig auf (Vorschlagfigur nach Aufwärts; sog. Herrschaftsmotiv). Der zweite Teil nimmt einen noch leidenschaftlicheren Charakter an, der im Seitensatz bei der Hoffnung auf Rache („Ich will durch Marcellinen an euch mich zehnfach rächen") in eine wilde Lustigkeit übergeht, die sich nicht nur in der Gesangmelodie, sondern auch in den schwirrenden Geigentrillern der Begleitung zeigt und in der Coda sogar in eine jubilierende Koloratur übergeht.

Die Gerichtsscene beginnt. Der stotternde Richter Don Curzio fällt die Entscheidung: bezahlen oder heiraten, und der Graf bestätigt den Spruch als gerecht. Figaro ist in Verzweiflung; er sucht Ausflüchte zu machen, spricht von adeliger Herkunft u. s. w. und erwähnt dabei eines Muttermals. Daran erkennt ihn Marcelline als ihren und des Doktor Bartolo verlorenen Sohn. Ein etwas derbkomisches Sextett entwickelt sich aus dieser Erkennungsscene. (Allegro moderato; F-Dur; c). Zu den schon Anwesenden (Marcelline, Don Curzio, der Graf, Bartolo und Figaro) kommt noch Susanne. Sie hat das Geld aufgetrieben, um Figaro von Marcelline loszukaufen, und findet nun

Nr. 18. Sextett (Laß mein liebes Kind dich nennen).

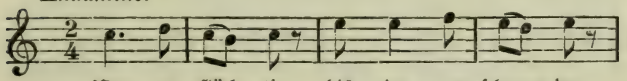
den Geliebten in den Armen eben dieser Marcelline. Nur mit Mühe läßt sie sich über das Vorgefallene verständigen, wobei sich die einzelnen Stimmen die Worte „der Vater", „die Mutter" in komischer Weise zuwerfen, und die Stelle „Und der ist mein Vater, er sagt es ja selbst" in drastischer Weise hervortritt. Schließlich vereinigen sich die Stimmen Figaros, Susannens, Bartolos und Marcellinens, während Don Curzio, der nicht recht klug aus der Sache wird, und der Graf, der über die Entwickelung nicht erbaut ist, zusammen einen figurierten Gegengesang zu der anderen Stimmengruppe bilden.

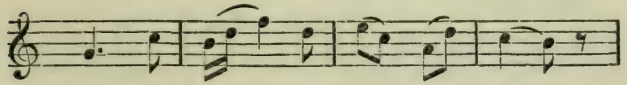
So hat sich das alte Liebespaar Marcelline und Bartolo auch glücklich zusammengefunden und beschließt die verspätete Hochzeit noch heute gleichzeitig mit dem jungen Paare zu feiern.

Nach einem kurzen Sprechauftritt zwischen dem Pagen und Bärbchen, der gewöhnlich gestrichen wird, folgt die große Arie der Gräfin. Auch dieser Arie geht ein begleitendes Recitativ voran. Die Gräfin erwartet Susanne voll Unruhe. Ob der Graf wohl zu dem Stelldichein kommen wird? Auch scheint ihr der Plan, mit ihrer Zofe die Kleider zu tauschen und an ihrer Stelle zum Rendezvous zu gehen, doch etwas gewagt. Ueber die Arie selbst:

Nr. 19. Recitativ und Arie der Gräfin (Und Susanne kommt nicht).

Andantino.



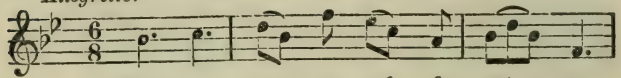


hat Mozart den ganzen Zauber seiner herrlichen Melodik ausgegossen. Der erste, langsame Teil ist in sich wieder dreiteilig: Hauptsatz, Seitensatz (der über G-moll und A-moll nach der Dominanttonart G-Dur moduliert) und Wiederholung des Hauptsatzes. Nicht nur diese Ausweichungen in die Molltonarten, sondern auch die reichliche Anwendung der Unterdominantenharmonie im Hauptsatz, geben diesem ersten Teil den ungemein weichen, elegischen Charakter, den auch der kurz gehaltene zweite Teil, trotz dem rascheren Tempo (Allegro) beibehält.

Ein kurzer Sprechauftritt zwischen dem Grafen und dem Gärtner Antonio, der mit dem Hute des Pagen kommt, um dem Grafen zu beweisen, daß Cherubin noch nicht abgereist sein könne, wird gewöhnlich gestrichen, weil die Gräfin dadurch gezwungen wird, die Bühne unmotiviert zu verlassen, um gleich darauf ebenso unmotiviert wieder aufzutreten. Gewöhnlich tritt gleich nach der Arie der Gräfin Susanne ein und wird von ihrer Herrin aufgefordert, dem Grafen den Ort des Rendezvous durch ein Briefchen näher zu bestimmen, das sie ihr in die Feder diktiert. Dieses Diktat hat Mozart zu einem entzückenden kleinen Duett gestaltet. Die Gräfin diktiert der Susanne ein paar einfache Verschen, die dem Grafen den nötigen Wink geben sollen. Die Zofe schreibt nach und wiederholt dabei, wie es die meisten nach Diktat Schreibenden machen, jeweilen den ganzen Satz oder die letzten Worte des eben Geschriebenen. Daraus entsteht ein ebenso natürlicher, wie entzückender Wechselgesang. Dann lesen, gleichsam als Wiederholung des Satzes, die beiden Frauen das Gelesene in etwas enger geführtem Wechselgesang nochmals durch und vereinigen die Stimmen am Schluß auf die Worte: „Nun, das wird er schon verstehen". Ist schon die Art, wie die äußere Form des Duettinos hier der natürlichen Situation dienstbar gemacht ist, im höchsten Grade bewunderungswürdig — eines der wunderbarsten Beispiele „verhehlter Symmetrie" —, so ist die melodische Schönheit dieses kleinen Stückes geradezu bezaubernd.

Nr. 20. Duettino (Wenn die holden Abendlüfte).

Allegretto.



Der „soave zeffiretto", oder „die holden Abendlüfte" wehen thatsächlich durch diese süße, friedevolle Melodie, die von dem ruhigen Fluß der gebrochenen Akkorde der Geigen und von Oboen und Fagott begleitet wird. Hier zeigt sich wahrhaft in der Beschränkung der Meister und in der höchsten Einfachheit das Genie.

Das Briefchen wird mit einer Nadel verschlossen, die soll als Zeichen des Einverständnisses vom Empfänger wieder zurückgesandt werden.

Nr. 21. Chor (Gnäd'ge Gräfin, diese Rosen).

Eine Schar Bauernmädchen tritt ein, um der Gräfin frisch gepflückte Rosensträuße zu überreichen.

Ein zweistimmiger Chor (Grazioso; G-Dur; $^6/_8$) von ländlichem Charakter, dessen Singstimmen nach der volkstümlichen Harmonik in Terzen und Sexten geführt und von einer heiteren, sich in der Art des Rokoko in leichten Passagen und Trillerschnörkelchen ergehenden Begleitung umgeben sind, ertönt. Unter den Dorfschönen befindet sich auch der als Mädchen verkleidete Page, der aber im Augenblick, wo er der Gräfin seinen Strauß überreichen will, von dem durch den Gärtner herbeigeholten Grafen ertappt und zur Rede gestellt wird. Aber Bärbelchen weiß den Grafen durch Andeutungen über seine Besuche bei ihr, von denen er nicht gerne reden hört, gleich wieder zu entwaffnen.

Nr. 22. Marsch, Tanz und Schlußchor (Finale).

Figaro tritt ein, und fordert den Grafen auf, das Fest beginnen zu lassen; dieser kann nun nichts mehr dagegen einwenden. Er und die Gräfin nehmen auf dem Throne Platz. Ein fröhlicher Marsch ertönt, und nun naht der Hochzeitszug. Jäger und Diener des Grafen, Bauern und Bäuerinnen, Brautjungfern. Bartolo führt Susanne, Figaro Marcelline. Beide Bräute knien vor dem Grafen nieder, um aus seinen Händen den Brautkranz zu empfangen. Während der Zeremonie singt der Chor das Lob des Grafen als Beschützer der Unschuld. Eigentlich ist der Satz nur für zwei Frauenstimmen geschrieben (Chorsoli), und erst am Schlusse fällt der ganze Chor ein. Auf den Gesang folgt ein kurzes Ballet (Fandango). Während Susanne vor dem Grafen kniet, weiß sie ihm das Billet heimlich zuzustecken. Der Graf, der sich während des Tanzes unbeobachtet glaubt, liest es. Figaro bemerkt, daß der Graf ein Briefchen liest, das mit einer Nadel zugesteckt war, und daß er die zuerst weggeworfene Nadel sorgfältig wieder aufhebt. Er vermutet natürlich eine Liebesbotschaft, doch weiß er nicht, von wem sie der Graf empfangen. Der Graf steckt den Brief zu sich und entläßt alle gnädig. Der Chor zum Preise des Grafen wird repetiert und bildet den Schluß des Aktes.

* *
*

Vierter Akt.

Früher ließ man die ersten Scenen des letzten Aktes in einem Vorzimmer des Schlosses spielen (kurze Bühne). Heute stellt man gleich zum Beginne des Aktes den Garten des gräflichen Schlosses, der, wenn er im Geschmack des Rokoko gehalten wird, mit seinen be-

schnittenen Taxushecken, Statuen, Fontainen und Wasserkünsten dem Dekorateur Gelegenheit zur Entfaltung großer scenischer Pracht bietet. Links und rechts befinden sich zwei Pavillons. Es ist ziemlich dunkel.

Nr. 23. Cavatine Bärbchens (Unglückselige, kleine Nadel).

Eine kleine einfache Cavatine des Bärbchens leitet den Akt ein. Bärbchen soll Susanne die Nadel, die als Siegel des Briefes gedient hat, zurückbringen und hat sie verloren. Sie klagt ihr Leid in dem einfachen Liedchen, dessen kindlich übertriebener Schmerz einen komischen Eindruck macht.

Figaro erkundigt sich nach ihrem Leid und weiß aus ihr herauszulocken, daß sie die Nadel Susannen bringen solle, und erfährt zugleich den Ort des Stelldicheins. Nun wird Figaro von wütender Eifersucht gepackt. Er schüttet Marcelline sein Herz aus. Diese sucht ihn zu beruhigen; er wisse ja noch gar nicht, ob Susanne ihn oder den Grafen anführen wolle. Doch möge er auf der Hut sein.

Nr. 24. Arie der Marcelline (Es knüpfen auf den Fluren).

Nachdem Figaro abgegangen, macht Marcelline ihren Gefühlen in einer Arie Luft. Alle Tiere wohnen friedlich beisammen, Löwe und Löwin, Wolf und Wölfin; nur wir armen Frauen müssen unter der Grausamkeit der Männer leiden. Die Arie wird nur vom Streichorchester begleitet. Der erste Teil, der den schönen Frieden der Tiere schildert, zeigt die Form eines Menuettes, der zweite Teil (Allegro; c) ist dann der Grausamkeit der Männer gewidmet. Das Ganze ist in humorvollem Tone gehalten. Die Arie wird jetzt immer gestrichen.

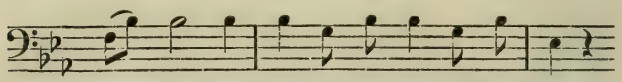
Bärbchen schlüpft in den einen Pavillon. Figaro kommt mit Bartolo und Basilio. Er sagt, er wolle hier seiner Braut eine Ueberraschung bereiten, bittet die anderen, in der Nähe zu bleiben, und geht dann wieder ab. Basilio sucht inzwischen dem Bartolo seine Lebensgrundsätze in einer Arie zu erklären. Diese Arie, die wie die vorige der Marcelline eine „Pflichtarie" genannt werden kann, da sie nur deshalb da ist, weil jeder auftretende Sänger früher den Anspruch erhob, sich dem Publikum wenigstens in einer Arie als Solist produzieren zu dürfen, unbekümmert, ob die dramatische Handlung dazu Gelegenheit bot oder nicht, wird heute ebenfalls in den meisten Aufführungen gestrichen. Die Weisheit Basilios besteht darin, daß man die Jugendideale los werden müsse, und daß man sich durch eine übergeworfene Eselshaut vor Wind und Wetter und vor

Feinden schützen könne, die zu stolz seien, um ein so niedriges Geschöpf eines Angriffes für wert zu achten. Die Arie besteht aus drei Teilen (Andante, Tempo di Menuetto, und Allegro) und enthält in ihrem mittleren Teile zwei kleine naturalistische Schilderungen, erstens diejenige eines Gewitters (in 7 Takten) und zweitens die des „wilden Tieres" mit charakteristischen chromatischen Gängen. Die beiden Arien, die der Marcelline, und die des Basilio, sind wohl die schwächsten Nummern der Oper. Es ist, als ob Mozarts Fantasie, die mit der Steigerung des dramatischen Lebens immer mehr wächst, bei solchen nur äußerlich angehängten Pflichtstücken erlahmte.

Nr. 26. Recitativ und Arie des Figaro (Alles ist richtig).

Nachdem Bartolo und Basilio gegangen, erscheint Figaro wieder. Er will über Susannens Schritte wachen. Das nun folgende Recitativ mit daranschließender Arie steht an der Stelle, wo im Schauspiel von Beaumarchais der große Monolog des Figaro steht. Natürlich ist in der Oper von all dem, was in jenem Monologe Figaros Herz bewegt und ihn gegen die bestehende Gesellschaftsordnung donnern läßt, in der Oper nur das Motiv der Eifersucht beibehalten. „Kaum verheiratet, und schon muß ich an meinem Hochzeitstage das Handwerk eines eifersüchtigen Ehemannes treiben!" So klagt Figaro im Recitativ. „Wer auf Weibertreue baut, ist ein Thor!" Die Arie (Moderato; Es-Dur; c) setzt im Hauptsatz „Ach, öffnet eure Augen, blinde bethörte Männer!" faßt majestätisch ein. Figaro drapiert sich mit dem Mantel des Sittenrichters. Doch die unruhigen Geigenfiguren, die die Melodie umgeben, verraten seine innere Erregung. Und die Erregung steigt von Takt zu Takt. Schon im Seitensatz „Sie, die ihr so vergöttert" u. s. w. schwirrt es in der Begleitung in Trillern und Läufen und im Ueberleitungssatze: „Sie fangen durch Zauberei" u. s. w. wird auch die Melodie immer unruhiger und fällt schließlich in hetzende Triolen („Sie leben und weben in Trug und Verstellung"), bis dem Scheltenden gleichsam der Atem ausgeht und er mit den Worten schließt:

31.



schweig ich; doch weiß es, doch weiß es die Welt.

Der Hauptsatz kann bei seinem Wiedereintritt nun natürlich nicht mehr das ursprüngliche Pathos zeigen, er wird daher entsprechend variiert, in Melodie und Begleitung unruhiger gestaltet. Der Schluß ist dann aus den geistreich ineinander verschobenen Themen des Seitensatzes und des Ueberleitungssatzes gebildet, sodaß die Stelle „das Weitre verschweig' ich" immer recht drastisch zwischen die einzelnen Phrasen hineinfällt. Wieder fällt die unruhige Singstimme zwischen die hetzenden Triolen, wieder ertönt das Motiv: „Das weitre verschweig' ich, doch weiß es die Welt", und hier zeigt sich Mozart zum Schluß noch als Schalk, hinter dem dreimal wiederholten „Doch weiß es die Welt", läßt er jedesmal — die „Hörner" in einer kleinen Fanfare aufleuchten. . . . .

Figaro zieht sich auf seinen Beobachtungsposten zurück. Nun treten die Gräfin und Susanne auf, die beide die Kleidung gewechselt haben, so daß die Gräfin in der kurzen spanischen Volkstracht, Susanne im Schleppkleide erscheint. Marcelline, die ebenfalls mitkommt, hat Susanne gesagt, daß ihr Figaro auflauere. Marcelline versteckt sich im Pavillon links. Auch die Gräfin zieht sich zurück. Da nun Susane weiß, daß Figaro auf der Lauer liegt, so thut sie, als ob sie die Ankunft des bestellten Liebhabers gar nicht erwarten könne, und singt eine schwärmerische Arie, die ihre Sehnsucht nach dem Galan ausdrücken soll.

Nr. 27. Recitativ und Arie der Susanne (Endlich naht sich die Stunde).

Diese Arie der Susanne — ein wahres Wunderwerk Mozartscher Melodik — hat den Erklärern und denjenigen Opernregisseuren, die über Sinn und Handlung der von ihnen inscenierten Werke nachzudenken pflegen, schon viel Kopfzerbrechen gemacht. Das so überaus poetische Tonstück will nämlich in den Rahmen der Handlung nicht recht hineinpassen. Ist es der Susanne ernst, mit dem, was sie singt? Welchen Geliebten erwartet sie, um ihm „das Haupt mit Rosen zu bekränzen"? Meint sie damit Figaro? Den erwartet sie doch jetzt gar nicht. Oder den Grafen? Den liebt sie ja in Wirklichkeit nicht. Doch der vorangehende Dialog enthält einen Fingerzeig. Susanne weiß, daß Figaro auf Wache steht und sie behorcht. Sie will seine Eifersucht nun noch mehr

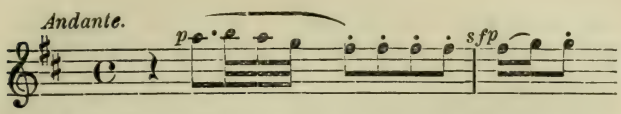
reizen, zur Strafe dafür, daß er an ihre Untreue glauben konnte. Sie thut also nur so, als erwarte sie einen Geliebten, etwa den Grafen, und schwelge schon jetzt in dem Gedanken an das süße Zusammensein. Aber Susanne trägt ja in diesem Augenblick die Kleider der Gräfin. Sie ist also für den horchenden Figaro jetzt gar nicht Susanne, und sie täuscht ihn später wirklich, wenn auch nur für einen kurzen Augenblick, durch ihre Verkleidung. Also stimmt das auch nicht recht. Aber man muß mit der Finsternis rechnen. Figaro kann Susanne von seinem Versteck nicht deutlich sehen; er kann nur ihre Stimme hören, und an der Stimme erkennt er sie gerade so wie nachher, wo er sie der Kleider wegen zuerst für die Gräfin hält. Nimmt man aber an, daß Susanne die Arie eigens für Figaro, und zwar um seine Eifersucht zu reizen, singt, so kann sie kein wahres Gefühl ausdrücken, sondern sie ist ein Soubrettenscherz, Susanne parodiert die schmachtende Liebhaberin. Es will uns zwar nicht recht in den Kopf gehen, daß diese so hochpoetische Arie eine — Parodie sein soll, aber wir werden doch nicht gut darüber hinwegkommen; diese Erklärung ist von allen immer noch die natürlichste. Wenn wir das die Arie einleitende Recitativ genau betrachten, so finden wir, daß es für den Charakter der Susanne fast übertrieben schwärmerisch gehalten ist. Auch der Text der Arie ist übertrieben schwärmerisch, wenn man bedenkt, daß er der Kammerzofe in den Mund gelegt ist. Aber die wundervolle Melodie kann doch nicht parodistisch gemeint sein; diese schöne Innigkeit ist doch nicht erlogen? Das braucht sie auch gar nicht zu sein. Susanne mag in ihrem Innern wohl fühlen, was sie singt, das Gefühl hingebender Liebe ist ihr keineswegs fremd, sie „lügt" also nicht; aber ganz ihrem Zofencharakter entsprechend läßt sie ihren Gefühlen zu einem bestimmten Zwecke den Lauf, und so mag es immerhin wie ein leises schelmisches Lächeln über der herrlichen Arie schweben, die darum mit dem melodisch ebenso schönen Briefduett verwandt erscheint, aus dessen schwärmerischer Melodie ja auch leise der Schalk lächelt. Wir sind leider durch die überstarken Effekte der modernen Bühne und durch die derben Clownspäße unserer sogenannten Lustspiele und komischen Opern für alle feinern Nuancen des Humors so abgestumpft, daß wir das leise Lächeln des Schalks in der Musik eines viel feiner empfindlichen Jahrhunderts nur allzuleicht überhören. Da es sich demnach,

wenn wir von einem parodistischen Charakter der Arie reden, nur um einen ganz feinen Schimmer handeln kann, so dürfen natürlich auch unsere Bühnensängerinnen diesen zarten Duft nicht etwa durch plumpe Uebertreibungen stören. Die siegende Schönheit der Arie muß vor allen Dingen gewahrt werden. Daß Mozart selbst auf diese Arie großes Gewicht legte, geht aus einigen noch erhaltenen Skizzenblättern — Skizzen finden sich bei Mozart nur sehr selten! — und aus verschiedenen Aenderungen, Zusätzen und Streichungen hervor, die er noch in der Partitur der Oper an dieser Arie vornahm. Allerdings zeigt die Arie nun in ihrer endgültigen Gestalt aber auch eine wunderbare Abrundung.

Die nachkomponierte Arie der Gräfin (Kehre wieder, o mein Geliebter).

Trotz der großen Beliebtheit dieser schönen Arie, hat Mozart im Sommer 1789, als man in Wien den Figaro wieder inscenierte, eine andere an ihre Stelle gesetzt. Die Sängerin Ferrarese del Bene sang damals die Gräfin. Wahrscheinlich verlangte diese, um ihre Primadonnenwürde zu wahren, daß ihre Rolle derjenigen der Susanne gegenüber mehr Gewicht erhalte. So komponierte Mozart für die Gräfin noch die große Arie „Al desio di chi t'adora" (Kehre wieder, o mein Geliebter), ein konzertmäßig gehaltenes Stück mit schwierigen Koloraturen, woran die Primadonna ihre Kunst zeigen konnte. Diese Arie wurde an die Stelle der schönen Gartenarie der Susanne gesetzt; dazu wurde das einleitende Recitativ der Susanne trotz des Personenwechsels unverändert beibehalten, was dadurch möglich war, daß die neue Arie der Gräfin ebenfalls die Sehnsucht nach dem erwarteten Geliebten zum Gegenstand hatte. Für Susanne schrieb Mozart, als Entschädigung für ihre ausgefallene Arie eine kleine Arietta (Un moto di gioja), die ihre Stelle vor der nachkomponierten Arie der Gräfin erhielt. — Diese Aenderung hat sich auf den Bühnen nirgends eingebürgert. Die beiden nachkomponierten Nummern sind außer in jenen Wiener Aufführungen auf der Bühne niemals gesungen worden. Ueberall hat die schöne Gartenarie Susannens das Feld behauptet.

Nachdem die Arie der Susanne verklungen, setzt das zweite große Finale der Oper ein. Nun geht in der Handlung ein tolles Durcheinander los. Das Finale beginnt mit einem Andantesatz (D-Dur; c), in welchem die Figur der Geigen:



32.

das leise Heranschleichen der einzelnen Personen im Dunkeln malt und zugleich durch ihr Eintreten den Satz gliedert. Zuerst trifft der Page mit der Gräfin zusammen, die er für Susanne hält. Er will die gute Gelegenheit benützen, und die Gräfin kann sich des Zudringlichen kaum erwehren. Wie er ihr einen Kuß geben will, tritt der Graf dazwischen. Der Page macht sich aus dem Staube und versteckt sich im Pavillon. Figaro schleicht sich heran und empfängt vom Grafen die dem Pagen zugedachte Ohrfeige. Susanne lacht in ihrem Versteck.

Nun gerät der Graf an die Gräfin, die er für Susanne hält und der er sofort den Hof macht. Damit hat ein neuer Satz begonnen (G-Dur; Con un poco più di moto), in welchem ein oft wiederkehrendes Motiv:

33.

das mit dem vorhin zitierten Motiv aus dem vorhergehenden Satze eine gewisse Verwandtschaft zeigt, in die Ohren fällt. Es tritt überall da auf, wo der lauschende Figaro seiner Eifersucht oder seiner Verachtung der ungetreuen Weiber Ausdruck verleiht. Der Graf macht der vermeintlichen Susanne die schönsten Versprechungen und schenkt ihr seinen Brillantring. Endlich will er sie mit sich an ein verstecktes Plätzchen ziehen, da tritt ihm Figaro wie zufällig in den Weg, und die Gräfin hat Zeit in den Pavillon rechts zu entschlüpfen. Der Graf entfernt sich.

Figaro bleibt allein auf der Bühne. (Larghetto; Es-Dur; $^3/_4$). „Alles ist still, nun wird die neue Venus wohl bei ihrem Mars sein, und ich kann sie nun beide als neuer Vulkan, sobald ich will, überraschen". Aber da tritt Susane vor (Allegro molto) und redet Figaro mit verstellter Stimme als Gräfin an. In seinem Unmut schlägt er ihr vor, er wolle ihr die Untreue des Grafen so beweisen, daß sie mit Fingern zu greifen sei. Aber Susanne verschnappt sich. Sie spricht mit ihrer natürlichen Stimme, und Figaro erkennt sie zwar, thut aber nicht dergleichen. Im Gegenteil, er spielt seine Rolle weiter,

und macht der „Frau Gräfin" — um sich an ihrem Gemahl zu rächen — schließlich so feurige Anträge, daß sich Susanne in ihrem Aerger über den Ungetreuen nicht mehr halten kann und sich ihm sehr handgreiflich zu erkennen giebt.

Auf die leidenschaftliche Erregung folgt wieder ein ruhiger Gegensatz (Andante; B-Dur; $^6/_8$). Figaro und Susanne machen Frieden. Der Graf tritt wieder auf. Er sucht die verschwundene vermeintliche Susanne. Nun spielen Susanne und Figaro die angefangene Komödie vor den Augen des Grafen weiter. Dieser hält Susanne für die Gräfin, glaubt wirklich, sein Diener habe bei seiner Gattin Erhörung gefunden, und ruft seine Leute zusammen. Susanne kann noch nach dem linken Pavillon entwischen; aber Figaro, der ihr nach will, wird vom Grafen festgehalten.

Nun beginnt die Schlußscene (Allegro assai; G-Dur; c). Basilio und Don Curzio, Antonio und Bartolo und Diener mit Fackeln eilen herbei. Allen will der Graf die Verräterei Figaros beweisen. Er geht zum Pavillon und gebietet der vermeintlichen Gräfin, herauszukommen, damit sie den Lohn für ihre Thaten empfange, und als sie nicht gleich Folge leistet, zerrt er nacheinander zum Erstaunen der Umstehenden den Pagen, Bärbchen, Marcelline und die als Gräfin gekleidete Susanne aus dem Pavillon heraus. Figaro und die Pseudogräfin sinken dem Grafen zu Füßen und flehen ihn um Verzeihung an. Er verweigert sie. Alle Umstehenden vereinigen ihre Bitten mit denen der Gräfin. Der Graf setzt allen sein starres „Nein!" entgegen. Da erscheint plötzlich aus dem Pavillon rechts die wirkliche Gräfin und giebt sich mit den Worten: „Werd' ich vielleicht für sie Verzeihung erlangen können", dem Grafen zu erkenenn. Und nun bleibt dem in all seinen Plänen und Listen geschlagenen Grafen nichts anderes übrig, als seine Gemahlin selber um Verzeihung zu bitten, die diese — milder gesinnt als er — dem reuigen Sünder nur zu gerne gewährt. Ein rauschender Satz (Allegro assai; D-Dur), in dem sich alle Singstimmen zu einer einzigen Tonmasse vereinigen, schließt die Oper: nach des Tages tollen Wirren folge nun Frohsinn und Liebesglück. —

III.

Don Juan.

Mozarts „Don Juan".

Mozarts „Don Juan" ist eines jener Gipfelwerke menschlichen Kunstschaffens, vor denen wir, wie vor den erhabensten Gebilden der Natur, in stummer Bewunderung stehen. Alles erscheint uns an ihnen vollkommen, tadellos, von höchster, bis zur Selbstverständlichkeit gehender Einfachheit und doch wieder von unergründlicher Tiefe. Und selbst wenn der kritisierende Verstand vereinzelte Mängel oder Unvollkommenheiten an solchen Werken entdecken sollte, so möchten wir sie doch nicht anders haben; wir möchten nichts davon nehmen und nichts hinzuthun, wir möchten auch ihre Schwächen nicht missen; denn wir haben sie lieb gewonnen. Sogar die alles bezwingende Zeit kann solchen Werken wenig oder nichts anhaben; sie kann ihr Äußeres, ihren Leib, schädigen, sie kann eine Statue des Phidias verstümmeln, sie kann ein Gemälde Raffaels verblassen machen, sie kann auch einer Oper Mozarts allerlei Schlacken anhängen. Was thut es? Der Geist dieser Werke bleibt doch lebendig und wirkt durch die Jahrhunderte, ja durch die Jahrtausende.

Wenn wir solche Werke fast mehr wie Natur- als wie Kunstprodukte, mehr wie etwas Gewordenes als wie etwas Geschaffenes betrachten, so werden wir dabei, halb unbewußt, von einem richtigen Instinkte geleitet; denn solche künstlerischen Großthaten wie der olympische Zeus des Phidias, wie die Disputà oder die Sixtina Raffaels, wie Goethes „Faust" oder Mozarts „Don Juan", sind in der That nicht nur in höchster

Weise vollendete Werke einzelner Künstler, sondern sie bedeuten gleichzeitig auch die Quintessenz, den künstlerischen Niederschlag ganzer Kulturepochen; es sind Werke, an deren Zustandekommen nicht nur Einzelne, sondern viele Generationen, ja manchmal verschiedene Nationen gearbeitet haben. Das Genie eines großen Künstlers aber sammelte gleichsam alle die verschiedenen Strahlen in einem Brennspiegel und gab ihnen feste Form und bleibende Gestalt.

Die lange und vielseitige Kulturarbeit, die in solchen klassischen Werken zusammengeflossen ist, hat ihnen die wunderbare Tiefe und den reichen ethischen Gehalt verliehen; das überlegene Genie des Künstlers gab ihnen die schöne Harmonie all ihrer Teile und die lichte Klarheit und Durchsichtigkeit der Idee. In solchen Werken decken sich Wollen und Können des Künstlers restlos. Der Künstler findet für das, was er sagen will, stets den besten und treffendsten Ausdruck. Deshalb sind diese Werke notwendiger Weise auch für jeden aufmerksamen Betrachter oder Hörer verständlich; es braucht da keine langen Erklärungen und Kommentare; wer Augen hat zu sehen, und Ohren zu hören, wer das Kunstwerk voll auf sich einwirken läßt, der weiß und fühlt ganz bestimmt, was der Künstler damit hat sagen wollen, auch wenn er sich nicht immer in strikt logischen Schlüssen Rechenschaft darüber giebt. Aber gerade wie mit den Werken der Natur verhält es sich mit diesen höchsten Kunstwerken. Sie sind allgemein verständlich und klar, wie die Natur selbst, aber wie diese gewinnen sie an Interesse, je genauer man sie betrachtet, je mehr und je tiefer man in ihr Inneres einzudringen sucht. Immer neue Schönheiten enthüllen sie dem erstaunten Blicke, immer neue Schätze treten zu Tage, an denen man früher achtlos vorbeigegangen, und der Quell neuer künstlerischer Genüsse erscheint schier unerschöpflich.

Auch Mozarts „Don Juan" ist für sich und ohne jedes Kommentar klar und verständlich. Es ist da nichts „hineingeheimnißt." Man glaubt alles auf den ersten Blick übersehen zu können. Je mehr man sich

aber in das Werk vertieft, um so deutlicher erkennt man den ungeheueren Reichtum poetischer und musikalischer Ideen, die es enthält, und mit Staunen sieht man, wie das dramma giocoso — das „heitere Drama,"— wie der Textdichter da Ponte selbst die Oper genannt hat, sich unter dem Einfluß des Mozartschen Genius zur Welttragödie weitet, die in engem Rahmen die höchsten Probleme der Menschheit umspannt. Wie es Kunstwerke giebt, die bei näherer Betrachtung kläglich zusammenschrumpfen, so giebt es auch solche, die stets größer und größer zu werden scheinen. Raffael hat ein kleines Bild gemalt — es hängt gegenwärtig in der Sala di Saturno des Palozzo Pitti in Florenz, ist nur 40 Centimeter hoch und 30 Centimeter breit und stellt ein Gesicht des Propheten Ezechiel dar. Wenn man das Bild aber lange beschaut, so zieht sich der über der bescheiden angedeuteten Landschaft ausgespannte Himmelsraum ins Unendliche, und die auf Wolken schwebende Gestalt Gott-Vaters nimmt übermenschliche Dimensionen an. Ganz ähnlich verhält es sich mit Mozarts Meisteropern, und vor allen anderen mit seinem Don Juan: das scheinbar so einfache Werk beginnt zu wachsen und sich zu dehnen, sobald man ihm näher rückt, und in die Töne überschäumender Lebenslust schmettern die Posaunen des Weltgerichts hinein.

Mozarts „Don Juan" hat sich schon längst die Welt erobert. Sein Ruhm steht sicher begründet. Das Werk wird allgemein als eine der erhabensten Schöpfungen des musikalischen Genius verehrt. Uns allen ist es wohl bekannt. Aber gerade weil wir es alle kennen, gehen wir allzu leicht an seinen Schönheiten vorüber; wir beachten sie ebenso wenig als die Naturschönheiten unseres Heimatlandes, die wir von Jugend an täglich vor Augen hatten.

Es wäre demnach vielleicht doch keine ganz undankbare Aufgabe, dieses bekannte, aber doch noch lange nicht genügend gekannte Meisterwerk in Bezug auf seine Entstehung wie auf seinen poetischen und musikalischen Inhalt etwas genauer ins Auge zu fassen; denn je näher wir mit dem Werke vertraut werden,

um so größer wird der künstlerische Genuß sein, den es uns bereitet.

* * *

Die Entstehung der Oper.

Zuerst einige Worte über die Entstehung von Mozarts Oper.

Am 1. Mai 1786 war in Wien „Figaros Hochzeit" zum ersten Male gegeben worden. Die Oper hatte beim Publikum einen sehr starken Erfolg gehabt. Fünf, ja sieben Nummern mußten wiederholt, ein kleines Duett sogar dreimal gesungen werden; so berichtete der Vater Mozart von einer damaligen Figaroaufführung an seine Tochter. Aber der Gegenpartei der italienischen Opernkomponisten, an deren Spitze der berühmte Antonio Salieri (1750—1825) stand, dessen Opern damals sogar in Paris gefeiert wurden, war dieser Erfolg des deutschen Meisters ganz und gar nicht angenehm. Die Italiener hatten schon die Aufführung der Oper durch allerhand Intriguen zu hintertreiben gesucht. Da sie nun aber trotz alledem doch aufgeführt worden war und gefallen hatte, so suchten sie wenigstens den Erfolg nach Kräften zu schmälern. Auch Kaiser Joseph II, der Mozart sonst freundlich gesinnt war und in seiner Weise die nationalen künstlerischen Bestrebungen gerne gefördert hätte, scheint den Einflüsterungen gegen Mozart ein allzu williges Ohr geliehen zu haben. So war für Mozart die Süße dieses Wiener Erfolges auch mit viel Bitternis gemischt.

Dagegen sollte das geniale Werk in der böhmischen Hauptstadt begeisterte Anhänger finden. In Prag war der Erfolg des „Figaro" noch größer als in Wien und ungeteilt. Den ganzen Winter über wurde die neue Oper gegeben; man konnte sich nicht satt daran hören. Die einzelnen Nummern daraus wurden auf alle mögliche Weise arrangiert, für Klavier, als Tänze, zu „blasenden Partien". Ganz besonders aber wurde das „Non più andrai" („Dort vergiß leises Flehn, süßes Wimmern") überall in Prag gesungen, geträllert, gepfiffen und geklimmpert, ähnlich wie fünfunddreißig Jahre später in Berlin der „Jungfernkranz". Eine

Anzahl Verehrer, an ihrer Spitze Graf Thun, lud den Meister ein nach Prag zu kommen, und Mozart folgte dem Rufe um so lieber, als er auf diese Weise der Wiener Misère wenigstens für kurze Zeit entrinnen konnte. Im Januar 1787 reiste er mit seiner Frau nach Prag, wo er als Gast des Grafen Thun, im Kreise lieber und kunstverständiger Freunde, eine der schönsten Perioden seiner an äußeren Freuden nicht überreichen Laufbahn erlebte. Er dirigierte seine Oper unter unbeschreiblichem Jubel, und der Enthusiasmus setzte sich in zwei von ihm veranstalteten Konzerten fort. Er selbst, der so gerne fröhlich war mit den Fröhlichen, war von der Aufnahme die er in Prag gefunden, ganz hingerissen, und indem er dabei vielleicht an die widerwärtigen Kämpfe dachte, die seiner in Wien warteten, äußerte er: für ein solches Publikum, wie das Prager, würde er gerne eine eigene Oper schreiben. Das ließ sich der Theaterdirektor Bondini, den der „Figaro" aus finanziellen Schwierigkeiten errettet hatte, nicht zweimal sagen. Er nahm den Meister beim Worte und vereinbarte mit ihm, daß er gegen ein Honorar von 100 Dukaten bis zum Herbst eine neue Oper für Prag liefern solle. Diese neue Oper war der „Don Juan".

Es war gut, daß Mozart eine neue Aufgabe hatte, an die er mit Eifer herangehen konnte; denn als er noch ganz erfüllt von den Prager Erfolgen nach Wien zurückkehrte, war der „Figaro" hier schon vergessen. Eine Oper, die heute vielleicht nicht einmal mehr ihrem Namen nach bekannt wäre, wenn Mozart selbst nicht ein kleines nichtssagendes Sätzchen daraus als Tafelmusik in seinem „Don Juan" verwendet hätte, hatte sie aus der Gunst des Publikums und des Kaisers völlig zu verdrängen vermocht. Dieses Werk, das die gebildete Wiener Gesellschaft Mozarts „Figaro" vorzog, betitelte sich „La cosa rara" („Die seltene Sache" — nämlich Weibertreue) und war von dem damals in Wien lebenden Spanier Vincente Martin y Solar (1754—1806) komponiert, dessen Opern ihrer leichten, flüssigen Melodien wegen überall Erfolg hatten. Kaiser Joseph selbst soll damals zu Dittersdorf, dem Komponisten

von „Doktor und Apotheker" gesagt haben, Martins leichte und gefällige Melodien seien ihm lieber als Mozarts Art, der die Sänger durch die Begleitung übertäube.

Der Abbate Lorenzo da Ponte, der schon den Text zum Figaro geliefert hatte, versprach Mozart innerhalb zwei Monaten ein Buch für die neue Oper zu liefern. Beim Figaro hatte Mozart den Dichter auf das Lustspiel von Beaumarchais aufmerksam gemacht, das damals in Paris so großes Aufsehen erregte; den Don Juan-Stoff dagegen will da Ponte selbst vorgeschlagen haben, weil er erkannt habe, „daß Mozarts Genie ein vielseitiges und erhabenes Gedicht verlange". Der vielgewandte italienische Abbate hatte damals die drei berühmtesten Opernkomponisten Wiens gleichzeitig „unter der Feder". Neben dem „Don Giovanni" für Mozart schrieb er den „Axur re d'Ormus" für Salieri und „L'arbore di Diana" für Martin, den Cosa rara-Komponisten. Und all das brachte der fleißige Abbate in zwei Monaten zustande. Nachts habe er, so erzählte er dem Kaiser Joseph, für Mozart geschrieben und dabei an Dantes Hölle gedacht, morgens für Martin und sich dazu aus Petrarca inspiriert, und abends für Salieri, wobei Tasso sein Vorbild gewesen.

Anfang April erhielt Mozart von da Ponte das Textbuch und ging mit Eifer an die Arbeit. Der Stoff sagte seiner damaligen Stimmung ganz besonders zu. Der Tod hatte seine Schatten in das Dasein des von Natur so lebensfrohen Mannes geworfen. Im Frühling des Jahres hatte er kurz hintereinander seinen liebsten besten Freund, den Grafen Hatzfeld, und den innig geliebten Vater verloren. Der Herbst entriß ihm noch einen zweiten Freund, den Dr. Barisani. Dazu kam die eigene gedrückte Lage. Die Italiener hatten alle einträglicheren Stellen inne. Für einen Mozart aber, der aus treuer Anhänglichkeit an seinen Kaiser und an sein Wien zwei Jahre später einen für seine Verhältnisse gut dotierten Kapellmeisterposten beim König von Preußen Friedrich Wilhelm II ausschlug, gab es in Wien keine feste und auskömmliche Anstellung. Die Theatererfolge aber brachten damals wohl Ehre, aber

wenig Geld; und Mozart war darauf angewiesen, seinen Lebensunterhalt zum größten Teil durch die mühevolle, undankbare und geisttötende Arbeit des Stundengebens zu verdienen. Das zehrte an seiner Lebenskraft. Aber ununterbrochen war er thätig, jede freie Minute nützte er aus, um an seiner Oper zu arbeiten. Und wie sich in Mozarts Wesen alles Herbe und alles Leid in Schönheit auflöste, so haben Kummer und Sorgen die Melodien des Don Juan nur insofern beeinflußt, als sie ihnen jene ergreifende Innigkeit und Tiefe verliehen, die den Hörer stets wieder von neuem rühren muß. Und dabei blieb Mozart von aller ungesunden Sentimentalität, von aller Weltschmerzelei himmelweit entfernt. Höher und kräftiger schäumte die Lebenslust im „Don Juan" als in allen seinen früheren Werken; aber in all diese Lebenslust fallen die Schatten des Todes, tönen die Posaunen des Gerichts. Des Daseins Ernst reckt sich mächtig empor, und der Künstler versenkt sich mitten in der Schilderung blühenden Lebens in die ernste Betrachtung der letzten Dinge.

Mozart in Prag.

Zur Vollendung seiner Oper begab sich der Komponist im September mit seiner Gattin und dem Textdichter da Ponte nach Prag. Damals wurde eine Oper der Bühne, für die sie bestimmt war, und den Darstellern viel mehr „auf den Leib geschrieben", als das heute der Fall ist, und zwar meistens nicht zum Schaden der betreffenden Werke, selbst wenn der Komponist hin und wieder einem Sänger oder einer Primadonna Konzessionen machen mußte. War der Komponist selber nur ein wahrer Meister von durchgebildetem Geschmack und festem Charakter, so konnte er sich auch in solchen Fällen recht gut aus der Affaire ziehen und brauchte seiner Würde nichts zu vergeben. Manche schöne Arie Mozarts liefert den Beweis dafür.

Mozart hatte in Prag „bei den drei Löwen" Quartier genommen. Doch arbeitete er meistens in der Villa Bertranka, die dem Ehepaar Duschek gehörte. Das Zimmer, in welchem der „Don Juan" vollendet wurde, ist noch vorhanden. Neben der Vollendung der Partitur nahm er auch an der Inszenierung

der Oper den regsten Anteil. Er studierte den Sängern ihre Rollen einzeln ein, tanzte ihnen sogar das Menuett vor, und kam ihren Wünschen so weit entgegen, als er nur konnte. Das berühmte „Reich' mir die Hand, mein Leben", soll er für den Signor Bassi, der den Don Giovanni sang, nicht weniger als fünfmal komponiert haben. Aber neben der Arbeit bewegte er sich heiter und ungezwungen im Kreise seiner Freunde, wie es seinem sonnigen Naturell entsprach. Diese harmlose Lebenslust hat den Neidern des Meisters vielfach Stoff zu Verleumdungen geliefert. Man hat Mozart — und zwar nicht immer aus Bosheit, sondern oft auch, um ihn dadurch in die Beleuchtung einer allerdings mißverstandenen „Genialität" zu rücken — als Weiberfreund, als Säufer und Champagnertrinker dargestellt; den armen Mozart, der oft genug kaum das liebe Brot hatte! Otto Jahn, der berühmte Mozartbiograph, hat indessen auf Grund genauester wissenschaftlicher Untersuchungen schlagend nachgewiesen, daß alle diese Erzählungen und Histörchen in das Reich der Fabel oder direkt in dasjenige der Verleumdung und der Lüge gehören. Doch spukt das Bild des in der angedeuteten Weise als „genial" verschrieenen Mozart auch heute noch in manchen Köpfen; denn die Welt ist bekanntlich immer geneigt pikanten Histörchen Glauben zu schenken, und es giebt immerdar Leute, die, wie an der Sonne, so auch an solchen Sonnennaturen, nichts so sehr interessiert als etwaige Flecken!

Die Legende der Ouvertüre.

Eine Anekdote aus dem Prager Don Juan-Mythenkreis müssen wir hier kurz berühren. Sie betrifft die Entstehung der Ouvertüre. Die Geschichte wird mit verschiedenen Abweichungen berichtet. Der Kern der Sache ist der: Mozart habe in seiner genialen Sorglosigkeit die Komposition der Ouvertüre von Tag zu Tag verschoben. Noch am Tage vor der ersten Aufführung der Oper habe er mit seinen Freunden in heiterster Laune beim Glase Wein zugebracht. Abends um elf habe ihn dann Constanze, seine Frau, an die Ouvertüre erinnert, und Mozart habe dieses Meisterwerk in einer Nacht fix und fertig niedergeschrieben.

Nach einer anderen Version soll er die Nacht gar mit einigen Freunden durchschwärmt haben, die dann in nicht ganz nüchternen Zustande auf seinem Zimmer kampierten. Diese hätten bemerkt, wie sich Mozart plötzlich erhob, zur Feder griff und die Melodien vor sich hinsummend die Don Juan-Ouvertüre zu Papier brachte. Die Kopisten aber seien anderen Tages kaum mit dem Ausschreiben der Stimmen fertig geworden, deren Blätter sozusagen noch naß den Musikern auf die Pulte gelegt worden seien.

Daß das vortreffliche Prager Orchester bei der ersten Aufführung des Don Juan am 29. Oktober 1788 die Ouvertüre aus den eben frisch ausgeschriebenen Stimmen vom Blatt gespielt hat, scheint Thatsache zu sein; denn der Beginn der ersten Vorstellung war dadurch verzögert worden, daß die Stimmen der Ouvertüre noch nicht abgeliefert waren und erst verteilt werden konnten, als das Publikum schon ungeduldig zu werden begann. Diesem Vorkommnis mögen die Ouvertürensagen ihre Entstehung verdanken. Vielleicht hat Mozart die in seinem Kopfe schon längst fertiggestellte Ouvertüre auch erst in letzter Stunde zu Papier gebracht. Daß er aber die Ouvertüre erst in der letzten Nacht und gar in angeheiterter Stimmung — ganz feinhörige Interpreten wollten diese Rauschstimmung sogar aus der Musik heraushören! — komponiert habe, ist ganz ausgeschlossen. Der Meister hätte, trotz der fabelhaften Leichtigkeit mit der er produzierte — oder zu produzieren schien — in der angegebenen Zeit und unter solchen Umständen das Tonstück kaum abschreiben, geschweige denn schaffen können. Gegen die Sage spricht ferner eine Tagebuchnotiz Mozarts, vom 28. Oktober 1787, aus der hervorgeht, daß die Ouvertüre schon sechs Tage vor diesem Datum vollendet war. Auch die durchaus ruhige und sorgfältige Schrift des noch vorhandenen Manuskriptes (seit 1889 im Besitze der Bibliothek des Pariser Konservatoriums) läßt sich mit dem Geschichtchen nicht in Einklang bringen. Mozart soll übrigens drei Ouvertüren zum Don Juan komponiert und seinen Freunden vorgespielt haben. Die dritte sei von den Freunden als die beste

Gräflich Nostitz'sches Nationaltheater.

Il 29 Ottobre 1787.

Oggi, per la prima volta:

Don Giovanni ossia il Dissoluto punito.

Dramma giocoso in due atti con balli analoghi. Parole del Sign Abbate da Ponte, musica del celebre maestro Sign. Amadeo Mozart.

Personaggi.

Don Giovanni . . . Sign. Luigi Bassi	Don Ottavio . . . . . Sign. Ant. Baglioni
Il Commendatore . . . . . Sign. Giuf. Lolli	Leporello . . . . . Sign. Felice Ponziani
Donna Anna . . . . Signora Teresa Saporiti	Zerlina . . . . . Signora Teresina Bondini
Donna Elvira . . . . Signora Cat. Miceli	Masetto, il suo sposo . . . . Sign. Giuf. Lolli

Cori di contadini, dame, damigelle, popolo, Ballabili di contadini contadine ecc.

bezeichnet und dann von Mozart niedergeschrieben worden, während die beiden anderen in Es-dur und in C-moll gar nicht zu Papier gebracht wurden.

Erstaufführung der Oper in Prag und in Wien.

Der Erfolg der ersten Aufführung des „Don Juan" am Nationaltheater in Prag war glänzend. Der „Don Juan" wurde von den Pragern beinahe noch mehr gefeiert als der Figaro. Als Mozart aber Mitte November nach Wien zurückkehrte, hatte die Gegenpartei schon wacker vorgearbeitet, und ihren Intriguen gelang es denn auch, die Aufführung des Meisterwerkes ein halbes Jahr lang zu hintertreiben. Erst am 7. Mai 1788 erfolgte die erste Wiener Aufführung, nachdem der Kaiser energisch dafür eingetreten war; doch Mozarts Oper — fiel durch neben Salieri's oben genantem „Axur", den die Wiener damals bewunderten.

Aber die Engherzigkeit und Urteilslosigkeit des Wiener Publikums konnte dem Werke nichts anhaben, das für die Welt, für die ganze Menschheit geschaffen war. Mozarts Don Juan trat seinen Siegeszug an durch alle Länder und wurde Gemeingut aller gebildeten Nationen.

* * *

Zum Weltruhm des „Don Juan" hat neben Mozarts unsterblicher Musik auch das Gedicht ein gut Teil beigetragen, und zwar nicht sowohl das Textbuch, des Abbate da Ponte — obgleich es recht geschickt gemacht ist und entschieden zu den besten Opernbüchern gehört — als der Stoff des „Don Juan", die Don Juan-Sage. Ihr müssen wir nun unsere Aufmerksamkeit zuwenden.

Die Don Juan-Sage.

Die Don Juan-Sage ist das romanische Gegenstück zur germanischen Faust-Sage. Beide tragen in ihrer jetzigen Fassung und Gestalt deutlich den Charakter der Renaissance an sich, d. h. jenes Zeitalters, das zuerst energisch gegen die von der christlichen Kirche gepredigte Askese und Weltflucht Front machte und für die vollgiltige Berechtigung des Diesseits neben dem Jenseits, des Körpers neben der Seele, des Verstandes und der Erkenntnis neben dem Glauben

eintrat, jenes Zeitalters, das mehr und mehr aus den finsteren Gewölben der Kirchen und dem Lande überirdischer Träume entfloh, um sich jubelnd der neu entdeckten schönen Natur und dem vielgestaltigen Leben an die Brust zu werfen. Der grübelnde Germane legte dabei das Schwergewicht auf die Befreiung des von der Kirche in Banden geschlagenen Geistes, der gefesselten Erkenntnis, sein Held wurde der gelehrte Doktor Faust; der sinnlicher, oder man kann auch sagen der mehr „antik" beanlagte Romane suchte dagegen vor allem den durch die christliche Askese geknechteten Leib zu befreien und die gesunden Sinne wieder in ihr Recht einzusetzen: sein Held war Don Juan, der Spötter und Weiberverführer von Sevilla.

Die freie Renaissanceluft, die uns jetzt aus diesen Sagen entgegenweht, ist aber keineswegs ihre ursprüngliche und heimatliche Atmosphäre. Im Gegenteil: der Doktor Faust sowohl wie der Don Juan sind in dumpfer Klosterzelle erzeugt und herangewachsen. Von finsterem Mönchsgeist gehegt und genährt, sollten beide Helden der sündigen Menschheit als warnende Exempel und abschreckende Beispiele dienen. Darum nehmen auch beide ein Ende mit Schrecken. Erst in Goethes Gedicht muß der Teufel beschämt zur Seite schleichen, während Faust in den Himmel einzieht, und erst in der Verklärung der Mozartschen Musik erscheint Don Juan als Sieger selbst im Untergang; Hölle und Verderben können ihm nichts anhaben, weil er sie verachtet.

Beide Sagen wurden, obgleich ihre Wurzeln ins graue Altertum zurückreichen, an historische Persönlichkeiten angeknüpft. Die Faustsage bekanntlich an den Buchdrucker Fust, den Kollegen Gutenbergs, die Don Juan-Sage an einen gewissen Don Juan Tenorio, den Silberkämmerer und Günstling König Peters des Grausamen von Kastilien (regierte von 1350—1369). Don Juan Tenorio entstammte einem edlen Geschlechte, das seinem Vaterlande schon viele treffliche Männer geschenkt hatte; war er doch selbst der jüngste Sohn des berühmten Admirals Don Alfonso Tenorio, der sich in den Kämpfen gegen die Mauren ausgezeichnet

Don Juan Tenorio.

hatte. Als Genosse der Lüste und Grausamkeiten des Königs war der junge Don Juan bald ein Gegenstand des Schreckens für Sevilla und die ganze Umgegend. Das Volk erzählte sich die fürchterlichsten Geschichten von ihm. Endlich soll er die Tochter des Gouverneurs von Sevilla verführt und den ihr zu Hilfe eilenden alten Vater im Zweikampf niedergestochen haben. Allen seinen Schandthaten setzte er aber dadurch die Krone auf, daß er eine dem von ihm ermordeten Gouverneur errichtete Statue frech verhöhnte und sie im tollen Übermute zum Abendessen einlud. Die Statue sei auch wirklich der Einladung gefolgt und sei mit ihm zur Hölle gefahren. So erzählt sich's das Volk. Andere behaupteten, die Franziskanermönche, die dem ermordeten Gouverneur sehr ergeben waren, und in deren Kirche sich auch sein Grabmal befand, hätten den Tod ihres früheren Beschützers rächen wollen. Da dem Günstling des Königs aber auf legalem Wege nicht beizukommen war, habe man ihn des Nachts unter dem Vorwand eines verliebten Stelldicheins in die Klosterkirche gelockt und dort verschwinden lassen.

Mit dieser Sage verschmolzen sich dann noch Züge einer anderen, die mehr an die Faustsage anklingt. Ihr Held ist ein gewisser Don Juan de Maraña, der ein Bündnis mit dem Teufel geschlossen haben und ein großer Wüstling gewesen sein soll, sich später aber bekehrt habe und im Geruche der Heiligkeit gestorben sei. Don Juan de Mara-a.

Der springende Punkt der Sage ist aber die Verhöhnung des Toten, die impietas. Und das weist auf die allerältesten Kulturstufen angehörenden Ideenkreise zurück. Denn die allererste Religionspflicht, die eine noch in den frühesten Anfängen liegende Kultur dem Menschen einprägte, war die Pietät gegen die Verstorbenen. Aus diesem Pietätsverhältnis der Lebenden gegenüber den Toten sind überhaupt alle Religionen und ist alles transcendentale Denken der Menschheit hervorgegangen. Und so viele Göttergeschlechter und Religionsformen im Laufe der Jahrtausende entstanden und vergangen sind, die Pietät gegen die Toten zieht Impietas.

sich durch alle hindurch; sie hat sich fest und tief ins Fühlen und Empfinden der Kulturmenschheit eingegraben. Wer die Pietät gegen die Toten, diese Grundlage aller Religion, antastet oder negiert, der gilt als Frevler heute noch gerade so, wie zur Zeit der Pyramiden oder der Pfahlbauten. Die Negierung dieser Pietät ist der stärkste künstlerisch darstellbare Frevel, und sein Anblick durchschauert den modernen Menschen noch gerade so wie den Zeitgenossen der alten Ägypter oder Babylonier. Die grandiose Impietät des Don Juan weitet die Sevillaner Lokalsage zum Weltmythus; sie läßt den Helden verworfener zugleich aber auch viel gewaltiger und größer erscheinen als alle seine Liebesabenteuer und sonstigen Schandthaten; durch die impietas erst wird er in die Nähe eines Faust, eines Prometheus gerückt.

Im Mittelalter konnte sich dieser universelle Charakter der Sage natürlich noch nicht entwickeln. Man hielt sich eben schlecht und recht an den Böse-wicht. Schon frühzeitig wurde die Geschichte vom Don Juan dramatisiert und unter dem Titel „Il ateista fulminado" in den Klöstern aufgeführt. Zum erstenmal in ein regelrechtes Drama gebracht wurde die Sage von dem Mönche Gabriel Tellez, der in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts lebte und unter dem Namen Tirso de Molina 300 Theaterstücke schrieb. Tellez steht als Dichter ungefähr in der Mitte zwischen Lope de Vega und Calderon. Er hatte in Alcala studiert und sich das gesamte Wissen seiner Zeit zu eigen gemacht. Im Jahre 1613 war er in den Orden der barmherzigen Brüder eingetreten; innerhalb des Ordens bekleidete er verschiedene Ehrenstellen und starb als Prior des Klosters Soria um das Jahr 1650.

Fray Gabriel Tellez (Tirso de Molina).

Fray Gabriel Tellez behandelte den Stoff in seinem „El burlador de Sevilla" (Der Spötter von Sevilla) betitelten Stück, wie alle seine Nachfolger bis auf Mozart, als Komödie. Das erscheint uns heute vielleicht sonderbar; liegt aber ganz in der Natur der Sache und ist im Sinne der Zeit. Wenn der Übelthäter bestraft wird für seine Schandthaten und die

El burlador de Sevilla.

Gerechtigkeit wieder hergestellt wird, so ist das für den Zuschauer eine heitere Begebenheit; und wenn den Hauptverbrecher gar der Teufel holt, so ist das doppelt heiter. Ebenso ist es lustig, wenn es dem Spitzbuben gelingt, dem Gesetz ein Schnippchen zu schlagen oder gar die hohe Polizei durchzuprügeln und den Teufel anzuführen. So empfindet das naive Volk noch heute, und Puppenspiel und Kasperltheater haben auf dieses naive Empfinden die einfache Technik ihrer Stücke aufgebaut. Ähnlich müssen wir den „komischen" Eindruck der frühesten Don Juan-Komödien zu verstehen suchen.

Im „Burlador" wird geschildert, wie Don Juan Tenorio, dessen Vater beim König Alfons XI. (dem Vater Peters des Grausamen) hoch in Gunst steht und dem Sohne Straflosigkeit zu sichern weiß, obgleich er mit seinen Thaten nicht einverstanden ist, eine neapolitanische Prinzessin, die Braut des Don Octavio verführt, wie er Schiffbruch leidet, gerettet wird und mit einer Fischerin anbändelt, wie er ferner Donna Anna, die Tochter des Don Gonzalo de Ulloa zu verführen sucht und ihren alten Vater, der ihr zu Hilfe kommt, im Zweikampf ersticht. Später drängt er sich in eine Bauernhochzeit ein und verführt die junge Braut sozusagen vor der Nase des Bräutigams. Bei all diesen Streichen ist sein Diener Catalinon sein steter, aber keineswegs sein williger Begleiter. Endlich lädt er in einer Kirche Sevillas das Reiterstandbild des getöteten Komturs in seine Herberge zu Gast. Die Statue erscheint bei Don Juan und wird von diesem höflich traktiert und mit Speisen und sogar mit Tafelmusik regaliert. Nun lädt die Statue Don Juan zu sich ein, und Don Juan verspricht feierlich, daß er kommen werde. Als sich der steinerne Gast verabschiedet, ergreift Don Juan einen Leuchter um ihm höflich hinauszuleuchten. Das Standbild aber antwortet: „Nein, leuchte nicht! Ich bin im Stand der Gnade!" d. h. ich wandle im Himmelslicht und kann der irdischen Leuchte entbehren. Don Juan hat sich wieder aus allen Schlingen herausgezogen: er soll sogar Donna Isabella, die früher

leichtsinnig von ihm Verführte heiraten, in die er sich nun verliebt hat. Vorher aber hält er dem steinernen Gaste das gegebene Versprechen. Er geht mit Catalinon in die Kirche. Hier empfängt ihn die Statue. Er muß mit ihr speisen, greuliche Gerichte, Würmer und Skorpionen. Die für unser Gefühl schauderbare Komik der Scene besteht darin, daß der Diener Catalinon sich vor der eklen Mahlzeit entsetzt und tausend Ausflüchte zu machen sucht, aber immer zum Mitessen gezwungen wird. Auch die Statue regaliert ihren Gast mit Tafelmusik, doch sind es keine Liebeslieder, die hier ertönen, sondern Gesänge von Hölle und Gericht. Nun muß Don Juan der Statue die Hand reichen. Dabei fühlt er das ewige Feuer in seinen Gebeinen brennen. Er geht mutig in den Tod, doch möchte er beichten und Absolution erlangen. Der unerbittliche Komtur versagt es ihm.

„Denn so verlangt es Gottes Strafgericht:
Wie eines Menschen Thaten, so der Lohn."

Das ist ja eben Don Juans Strafe, daß er ohne Hoffnung auf Erlösung in die ewige Verdammnis fahren muß. Unter gewaltigem Krachen fährt er mit dem Gespenst in die Tiefe, während das Reiterbild unverändert vom blassen Mondstrahl beleuchtet in der Kirche steht. Der Diener Catalinon aber schleppt sich fort und meldet den bei frohem Fest versammelten Opfern Don Juans das fürchterliche Ende seines Herrn.

Parallelen zwischen dem „Burlador" und der Oper.

Schon aus dieser flüchtigen Skizze wird man unschwer erkennen, wie im „Burlador" des Tellez schon die Hauptscenen und Gestalten des uns vertrauten Mozart-da Ponteschen „Don Juan" vorgebildet sind. Schon ganz deutlich erscheint der Komtur, der seiner Tochter zu Hilfe eilt und dabei das Leben verliert. Ebenso fest und unverrückbar stehen schon die Scenen da, wo Don Juan die Statue leichtsinnig zum Abendessen einlädt, resp. durch seinen Diener einladen läßt, und wo er das der Einladung folgende Gespenst mutig, ritterlich und höflich empfängt. Die Komturscenen sind die Kardinalscenen des Stückes, die Angelpunkte, um die sich alles dreht. Auch die Umrisse der Donna Anna stehen schon ziemlich fest — sie trägt sogar schon

den selben Namen. Dagegen schwankt das Bild der Donna Elvira — der Donna Isabella, wie sie bei Tellez heißt — noch. Sie wird uns als das erste Opfer Don Juans geschildert, der die Verführte am Schluß des Stückes heiraten soll. Der eigentliche Geliebte der Donna Isabella (Elvira) ist Don Octavio, der ebenfalls schon diesen Namen trägt; ihm hat sie Don Juan entrissen, indem er sich im Finstern als Don Octavio zu ihr schlich; dem Don Octavio reicht sie auch die Hand, nachdem Don Juan zur Hölle gefahren. Der Geliebte der Donna Anna aber ist bei Tellez der Marquis de La Mota, Don Juans Freund. Aber die Freundschaft hindert Don Juan nicht, auch ihn zu hintergehen. Er leiht sich seinen roten Mantel und dringt damit bei Donna Anna ein. Die Verkleidung ist bei Mozart-da Ponte noch durch die Gesichtsmaske angedeutet, während das Motiv des Manteltausches bei der Ständchenscene Verwendung findet. Der Don Octavio und der Marquis de La Mota des Tellez wurden von da Ponte in eine Figur verschmolzen, und diese, der uns bekannte Don Octavio, steht nun ziemlich unglücklich zwischen den beiden Damen. Eine etwas „schmachtlappige" Gestalt ist der Don Octavio übrigens schon bei Tellez; denn der König sagt von ihm: „Der arme Herzog (Octavio) hat kein Glück mit Weibern", und dieser Zug ist bis zu einem gewissen Grade an ihm haften geblieben. Außerdem schildert uns der spanische Dichter noch die Eroberung einer Anzahl anderer Mädchen, Fischerinnen, Bauerndirnen, deren Verführung nach den Anschauungen der damaligen Zeit nicht so stark ins Gewicht fiel, als diejenige der edlen Damen. Das Verbrechen Don Juans liegt bei diesen Liebesabenteuern auch weniger darin, daß er die Weiber betrügt, sondern daß er mit Bewußtsein falsch schwört, d. h. als ungläubiger Freigeist den Namen Gottes leichtsinnig ausspricht, dadurch Gott verhöhnt und verspottet und so das Strafgericht des Himmels auf sich herabzieht. Er wird deshalb im Titel des Stückes auch nicht als der „Verführer", wie fälschlich übersetzt wird, sondern als der „Spötter" (burlador) von Sevilla bezeichnet, als einer, der mit

dem Heiligsten seinen Scherz treibt. Es werden zwei Fischerinnen und zwei Bauernmädchen aufgeführt, mit denen er schön thut. Die beiden Fischermädchen, die den Schiffbrüchigen Don Juan mitleidig aufnehmen, machen sich den vornehmen Liebhaber auf ergötzliche Weise streitig. Jeder hat er die Ehe versprochen, und da ihn nun beide beim Worte nehmen wollen, so entwickelt sich eine jener in der älteren romanischen Komödie so beliebten Scenen, wo der Verführer von einer zur anderen gehen muß, um jeder, ohne daß es die andere merkt, das Blaue vom Himmel herunter zu versprechen und sich dabei von den auf ihn eindringenden Beschuldigungen auf möglichst geschickte Weise reinzuwaschen. Auch eine dieser Situation ähnliche Scene, allerdings in viel veredelterer Form, findet sich bie Mozart-Daponte: es ist das Quartett: „Fliehe des Heuchlers falsches Wort." Auch die Bauernhochzeit findet sich schon im spanischen Drama. Don Juan drängt sich ein, setzt sich neben die Braut trotz der eifersüchtigen Verzweifelung des Bräutigams, eines Urbilds des Masetto, der nicht aufhört zu jammern: „Ein Edelmann bei meiner Hochzeit! Ein böses Zeichen!" Schließlich dringt er, nachdem er den Bräutigam zu beseitigen wußte, ins Schlafgemach der Braut ein und weiß sie seinem Willen dadurch gefügig zu machen, daß er ihr schwört, sie solle sein Weib werden. Wenn er ihr die Treue jemals breche, so möge ihn ein Mann erschlagen, doch fügt er als reservatio mentalis leise hinzu: ein toter Mann möge ihn töten, kein lebendiger. Alle diese ländlichen Schönen sind bei da Ponte in ungemein geschickter Weise in die eine Gestalt der Zerline zusammengezogen. Doch sind auch noch hier einzelne der älteren Züge zu erkennen. Der Verführer, der auf seinen Adel pocht und dem Landmädchen verspricht, es zur gnädigen Frau zu machen, ist in dem weltberühmten Duettino: „Reich mir die Hand, mein Leben" geradezu klassisch geschildert. Die Bauernhochzeit erscheint auch noch auf der Bühne, das eigentliche Hochzeitsfest des spanischen Stückes aber hat da Ponte zu dem prachtvollen Feste des Don Juan im ersten Finale erweitert und dadurch

eine geradezu geniale dramatische Parallele zum zweiten Finale geschaffen, zu jenem anderen Feste, wo Don Juan mit dem „toten Manne" zu Tische sitzt. — Zu den mehr nebensächlichen Gegenständen, die sich durch alle Wandlungen des Stückes mit größer Zähigkeit erhalten haben, gehört unter andern der mehrarmige Tischleuchter. Er ist als „Don Juan-Leuchter" zu einem Attribut des Helden geworden.

Italienische und französische Bearbeitungen.

Der „Burlador" wurde schon am Ende des 17. Jahrhunderts von dem Spanier Zamora überarbeitet, dessen „Convidado de piedra" (steinerner Gast) das ältere Stück verdrängte. Schon früh drang das Stück nach Italien, wo er von O. Giliberti und später von Cicognini bearbeitet wurde. Auch nach Frankreich kam das Stück bald. Der Schauspieler Dorimond ließ 1658 in Lyon eine schlechte Nachahmung der schon schlechten italienischen Bearbeitungen unter dem widersinnigen und abgeschmackten Titel: „Le festin de pierre ou le fils criminel" (das steinerne Gastmahl(!) oder der verbrecherische Sohn) aufführen, und der Titel „le festin de pierre" ist dem Don Juan in Frankreich bis heute geblieben. De Villiers, ein anderer Schauspieler, der fand „daß der Mann und das Pferd Geld brächten, und daß das Geld die Seele des Theaters sei", führte eine noch erbärmlichere Übersetzung in Versen auf.

Molières Don Juan.

Im Jahre 1665 griff der berühmte Lustspieldichter Molière den Don Juan-Stoff auf. Molière kannte wahrscheinlich den „Burlador" von Tellez nicht, sondern nur die schlechten italienischen und französischen Nachahmungen des Dramas. Diesen gegenüber wollte er den Don Juan in die Sphäre des höheren Lustspiels erheben. Dabei kam es ihm weniger darauf an, den kecken atheistischen Spötter und Verführer, also eine Art von Renaissancemenschen, zu zeichnen, sondern er wollte vielmehr in der Figur des Don Juan dem verdorbenen Adel zu Leibe gehen, der sich straflos alle Übelthaten erlauben zu dürfen glaubte. Sein Don Juan sollte eine Sittenkomödie werden, ähnlich wie seine gegen die falsche Gelehrsamkeit, die heuchlerische Frömmigkeit und die übrigen Fehler und

Schwächen der Zeit gerichteten Werke. Darum verwischte er den mythischen Stoff ganz und rückte alles in eine moralische Sphäre. Deshalb spielt denn auch, wie bei Tellez, der Vater des Don Juan noch eine wichtige Rolle. Er ermahnt den Sohn und spricht die Meinung des Dichters aus: „Die adlige Geburt hat keinen Wert, wenn ihr nicht edle Gesinnung zur Seite steht. Wir haben nur dann Teil am Ruhme unserer Vorfahren, wenn wir uns unablässig bemühen, ihnen ähnlich zu werden; und der Glanz ihrer Großthaten, der auch uns bestrahlt, legt uns die Pflicht auf, ihnen auch unsererseits Ehre zu machen, in ihre Fußstapfen zu treten und von ihrer hohen Tugend nicht abzufallen, wenn wir als ihre echten Nachkommen gelten wollen." Auf alle Ermahnungen weiß der ungeratene Sohn nur ironisch zu antworten: „Herr Vater, wenn Sie die Güte hätten, Platz zu nehmen, würden Sie weit bequemer reden können." Die Impietät Don Juans gegen den Vater kommt der gegen den toten Gegner gleich. Das Duell mit dem Komtur ist der berühmten „drei Einheiten" wegen bei Molière in die Vorgeschichte des Drama verlegt; denn Don Juan kann nicht am selben Tage, wo er den Komtur tötet, schon mit seiner Statue zusammentreffen. Molières Don Juan ist nicht mehr der naive Atheist und Mädchenverführer, wie der des Tellez, er ist eine Tendenzfigur und muß außer der Mädchenjägerei noch andere „noble" Fehler an sich haben. Dazu gehört hauptsächlich auch ein hochfahrendes und liebloses Wesen den Armen gegenüber und ferner leichtsinniges Schuldenmachen und Prellen der Gläubiger. Um dies aufzuzeigen führt Molière noch zwei frei erfundene Personen ein, einen armen bettelnden Eremiten und einen Kaufmann. Der arme Eremit hat Don Juan den Weg aus dem Walde gewiesen und bittet um ein Almosen. Don Juan behandelt ihn mit vernichtender Ironie. „Was thust du hier?" fragt er den Armen. „Ich bete zum Himmel für die Leute, die mir Gutes thun." — „Wenn du den ganzen Tag betest, muß es dir ja ausgezeichnet gehen." Der Arme sagt, dies sei nicht der Fall, er leide im Gegen-

teil die bitterste Not. „Da zeigt sich der Himmel ja recht wenig erkenntlich" meint Don Juan und verspricht dem Armen, er wolle ihm einen Louisd'or schenken, wenn er fluche. Aber der Arme erklärt, daß er lieber Hungers sterben, als fluchen wolle. Diese Scene hat zu Molières Zeit so stark gewirkt, daß sie unterdrückt werden mußte, sie durfte sogar in den Buchausgaben zuerst nicht gedruckt werden. Die Scene mit dem Kaufmann ist bei Molière ganz im drastischen Komödienstil gehalten. Don Juan überschüttet den guten Meister Sonntag (Monsieur Dimanche), der ihn um eine Schuld zu mahnen kommt, mit einem solchen Schwall von Höflichkeitsbezeugungen, fragt nach dem Befinden der Frau Gemahlin, nach den herzigen Kinderchen und sogar nach dem kleinen Hündchen, so daß der arme Mann gar nicht dazu kommt, von seiner Forderung zu reden. Dadurch tritt der Molière'sche Don Juan in scharfen Gegensatz zu seinem spanischen Urbild. Der Burlador ist ein leichtsinniger Mensch und ein Gottloser, aber er ist doch noch ein echter Edelmann, er stammt, wenn man so sagen darf, noch aus einem gesunden Raubrittergeschlecht; Molières Held dagegen weist bereits einen degenerierten Adelstypus auf, dessen Überlegenheit nicht mehr aus einem inneren Kraftgefühl, sondern nur noch aus dem äußeren Schliff der verfeinerten gesellschaftlichen Formen entspringt. Molières Don Juan ist so gewissermaßen ein Gegenstück zum Tartüffe, er ist der in die ritterlich-höfische Moralsphäre übersetzte Heuchler.

Die echt Molièreschen Scenen des armen Eremiten und des Kaufmanns sind deshalb für uns von einigem Interesse, weil sie eine Zeit lang auch den Mozartschen Don Juan unsicher machten, wo sie absolut nichts zu schaffen haben; denn Mozarts Don Juan hat wohl das elegante Auftreten von dem französischen Namensvetter geerbt, dabei besitzt er aber auch den echt ritterlichen Charakter des spanischen Urbildes. Im Jahre 1792 führte nämlich der als „Dichter" der Zauberflöte berühmte exzentrische Theaterdirektor Schikaneder in Wien den „Don Juan" in deutscher Sprache

Die Schikanederschen Scenen.

auf. Der mit wenig Geschmack aber mit um so mehr Sensationslust begabte Bühnenleiter glaubte die Oper noch mit ein paar Späßen aufputzen zu müssen und fügte deshalb rohe Nachbildungen der oben geschilderten Molièreschen Scenen des Bettlers und des Eremiten, an den Stellen, die sie in der französischen Komödie inne haben, ein. Bevor Don Juan die Statue einlud, erschien der Bettler, und vor dem letzten Finale der Kaufmann. Wie plump und roh aber die Nachahmung war, kann man an der Scene mit dem Kaufmann erkennen. Während Don Juan bei Molière seinen Gläubiger mit Höflichkeiten überschüttet und ihn dadurch mundtot macht, verbrannte er bei Schikaneder die ihm präsentirten Wechsel und ließ den Kaufmann durch seinen Diener aus dem Zimmer werfen. Dennoch hielt sich diese Scene bis in die zwanziger Jahre auf den deutschen Bühnen. Aber damit war Schikaneder noch nicht zufrieden. Vor dem Champagnerliede wurde noch eine Gerichtsdienerscene eingeschoben, die wohl den italienischen Machwerken oder dem volkstümlichen deutschen Puppenspiel entnommen war. Sie stellte dar, wie Don Juan der ihn wegen des Mordes verfolgenden Polizei durch allerhand komische Flunkereien zu entrinnen weiß. Schikaneder hätte seine völlige Verständnislosigkeit gegenüber dem Meisterwerke seines verstorbenen „Freundes" Mozart kaum schlagender dokumentieren können als durch die Einfügung dieser Scenen. Daß sie sich so lange — die Gerichtsdienerscene bis in die sechziger Jahre hinein — auf den Bühnen halten konnten, zeigt uns zugleich, daß auch das große Publikum das Meisterwerk noch keineswegs völlig verstand und zu würdigen wußte.

Der Don Juan Molières war in Prosa, in den Bauernscenen sogar in derb realistischer Prosa, im Dialekt, geschrieben. Da man an dieser „ungebildeten" Sprache vielfach Anstoß nahm, so brachte Thomas Corneille 1677 das Stück in Verse; in dieser Form hielt es sich bis in die Mitte unseres Jahrhunderts auf den französischen Bühnen. Durch Molière angeregt,

Goldoni. schuf Goldoni seinen „Don Giovanni Tenorio, ossia

il dissoluto punito", der 1736 in Venedig aufgeführt wurde. Im achtzehnten Jahrhundert kam der Stoff nach Deutschland, und der „steinerne Gast" wurde ein ständiges Repertoirestück der improvisierenden Schauspielerbanden, die sich in ihrer Darstellung bald mehr an das Molièresche, bald mehr an das Goldonische Stück und die possenhaften italienischen Bearbeitungen hielten.

Don Juan-Opern.

Auch als Oper ist der „Don Juan" vor Mozart mehrfach bearbeitet worden. Den Anfang machte der französische Komponist Le Tellier, dessen „Festin de pierre" im Jahre 1713 in Paris aufgeführt wurde. Um das Jahr 1780 tauchte „Il convitato die pietra" von Vincenzo Righini in Prag und an anderen Bühnen auf; und ganz kurz vor dem Erscheinen des Mozartschen Don Juans, im Karneval 1787, wurde Giuseppe Gazzanigas Oper „Don Giovanni Tenorio" in Venedig aufgeführt. Nach Chrysander soll Mozart die Partitur dieser Oper gekannt haben, als er an seinem „Don Juan" arbeitete.

Im selben Jahre aber erschien auch Mozarts Meisterwerk und stellte alle bisherigen Don Juan-Dichtungen in den Schatten, wie es auch heute noch alle die zahlreichen späteren Bearbeitungen der Sage in Epos, Roman, Drama und Oper, auf die wir hier nicht näher eingehen können, hell überstrahlt.

* * *

Hier noch ein paar Worte über den Textdichter:

Lorenzo da Ponte.

Lorenzo da Ponte (oder Daponte), gewöhnlich als Abbate da Ponte bezeichnet, weil er eine geistliche Erziehung genossen und wohl auch die sogenannten niederen Weihen empfangen hatte, wurde am 10. März 1749 zu Ceneda im Venezianischen geboren und gehörte zu jenen merkwürdigen Abenteurernaturen, die an der Wende des vorigen Jahrhunderts vielfach auftraten. Er besuchte das geistliche Seminar zu Treviso und wurde an dieser Anstalt schon im Alter von 22 Jahren zum Professor der Rhetorik ernannt. Doch war da Ponte eine unruhige Natur, er hielt es nirgends

lange aus. Wegen allzu freier religiöser Ansichten verlor er seine Stelle, und als er sich nach Venedig begab, wurde er bald in politische Händel verwickelt und mußte nach Görz fliehen. Dann suchte er in Dresden als Theaterdichter anzukommen; aber die Hoffnung schlug fehl. Darauf begab er sich nach Wien, wo er an Salieri empfohlen war. Dem Einfluß dieses damals berühmtesten Opernkomponisten gelang es im Jahre 1783, die Ernennung des Abbate zum Theaterdichter der italienischen Oper beim Kaiser Joseph durchzusetzen. Im Jahre 1785 schrieb er in dieser Stellung für Mozart den „Figaro", im Jahre 1787 den „Don Juan." Aber bald verfeindete er sich auch mit dem Kaiser Joseph, und als Leopold II. an die Regierung kam, mußte er nach Triest flüchten. Später heiratete er eine reiche Engländerin, ging nach London als Leiter der italienischen Oper, verwickelte sich in Geldgeschäfte und Bürgschaften, verlor sein ganzes Vermögen und mußte in den Schuldturm wandern. Um seinen Gläubigern zu entgehen, wandte er sich 1804 nach New-York, wo er sein Leben durch Stundengeben fristete. Gänzlich verarmt soll er einst in New-York mit dem berühmten Sänger Manuel Garcia, der in Amerika gastierte, zusammengetroffen sein und sich ihm als Dichter des „Don Juan" zu erkennen gegeben haben. Nachdem er sich noch in den verschiedensten Berufsarten versucht hatte, starb er am 17. August 1838 in New-York wiederum als Leiter einer italienischen Oper.

Dem abenteuernden Abbate sind dramatisches Talent und theatralisches Geschick nicht abzusprechen. Sowohl sein „Figaro" als sein „Don Juan" sind vorzügliche Textbücher. (Wir reden hier natürlich von den italienischen Originalen, nicht von den mehr oder minder verunglückten deutschen Übersetzungen). Beim „Figaro" war die Aufgabe relativ leicht gewesen, da brauchte er sich nur möglichst eng an sein Vorbild, das geistreiche Lustspiel Beaumarchais' zu halten. Beim „Don Juan" aber galt es aus dem Wirrwar der verschiedenen Don Juan-Komödien die charakteristischen dramatischen Momente selbständig auszuwählen und

logisch miteinander zu verbinden, und das ist ihm in vortrefflicher Weise gelungen.

Da Pontes Don Juan-Text.

Vor allem hat er dem Don Juan seinen ursprünglichen Charakter wiedergegeben. Don Juan ist wieder der ritterliche Held. Und das Rittertum sitzt ihm nicht nur oberflächlich und lose als äußerer gesellschaftlicher Schliff auf dem Leibe, sondern er ist Kavalier bis ins innerste Mark und die Knochen hinein. Ja er ist noch ein vollendeterer Kavalier als sein Urahn, der Burlador de Sevilla; denn er besitzt nicht nur dessen ungebundenen Sinn, sondern auch noch überdies — als ein Erbe des Molièreschen Vorgängers — die elegante und feine Lebensart. Zudem hat da Ponte seinen Helden dadurch, daß er alle unwesentlichen Züge wegließ, aus dem engen Gebiete der Lokalsage in die Sphäre des Allgemein-Menschlichen emporgehoben. Don Juan ist nicht mehr ein beliebiger Wüstling oder gar Verbrecher, sondern er ist die Personifikation des Lebenstriebes, das überschäumende Leben selbst, das sich auf Grund seines natürlichen Daseinsrechtes gegen die Schranken der Religion und der Moral auflehnt, die ihm als widernatürlich und nicht als ewige göttliche Gesetze, sondern als kleinliche Menschensatzungen erscheinen. Man vergesse nicht, daß dieses Textbuch zwei Jahre vor der Erstürmung der Bastille geschrieben ist. Es weht schon etwas von dem Geist der französischen Revolution darin, und in den Pulsen des Helden pocht, trotz seinen gefälligen Umgangsformen des ancien régime, schon das Blut des neunzehnten Jahrhunderts. Und manchmal glauben wir sogar schon den Geist Nietzsche-Zarathustras vorüberschreiten zu sehen. Doch diese letzte und größte Verklärung der Don Juangestalt zum Zeit- und Menschheitstypus, hätte der gute Abbate trotz all seinem Geschick niemals allein fertig gebracht, wenn nicht ein Größerer seinen Geschöpfen die Seele verliehen hätte: Wolfgang Amadeus Mozart.

Da Ponte selbst hatte wohl kaum ein richtiges Verständnis für die Größe des Wurfes, den er mit diesem Textbuche gethan hatte. Ihm war der „Don Giovanni" immer noch eine komische Oper, ein dramma

giocoso, ein heiteres Drama. Von der komischen Oper hat der Don Juan auch die äußere Form, vor allem die Gruppierung der Handlung in zwei Akte*). Diese Gruppierung ist vorzüglich, und besonders hervorzuheben ist die Kraft, mit der die Handlung in beiden Akten nach dem Finale drängt. Diese beiden Finale selbst bilden unter sich die prächtigste dramatische Parallele und zugleich den denkbar schärfsten Gegensatz. Die Oper ist in ihren Grundlinien meisterhaft entworfen und aufgebaut. Die Liebesabenteuer sind mit großem Geschick an drei scharf charakterisierte weibliche Typen geknüpft: an Donna Elvira, die verlassene Geliebte (Gattin), die ein Anrecht auf die Treue des Helden zu haben vermeint, an Donna Anna, die beleidigte große Dame, die ihren Anhang gegen den Übelthäter ins Feld führt, und schließlich an die niedliche Zerline, eine Liebschaft ohne Konsequenzen, ein zierliches Schätzchen für den Augenblick, mit deren bäurischem Bräutigam und sonstigem Anhang der edle Ritter leicht fertig zu werden glaubt. Das lebt und atmet alles. Aber wiederum hat Mozart den Gestalten ihr besseres Teil gegeben, die Seele.

Übersetzungsmisere.

Ein bedauerlicher Übelstand besteht darin, daß der Text des Don Juan italienisch verfaßt ist. Das war eigentlich nicht nach Mozarts Sinn. Mozart hat im Gegenteil sein ganzes Leben lang für die Gründung und das Emporblühen eines deutschen Singspiels gekämpft. Aber notgedrungen mußte er sich immer wieder dem Zeitgeschmack fügen. Und noch ein anderer Faktor ist in Rechnung zu ziehen. Es war in damaliger Zeit unendlich schwer, wenn nicht ganz unmöglich, ein wirklich gutes, poetisch gehaltvolles und praktisch brauchbares Opernbuch in deutscher Sprache zu erlangen. Wer weiß, ob irgend ein deutscher Librettist Mozart zwei nur annähernd so gute Texte

*) Die komische Oper war zweiaktig, weil sie ursprünglich als Zwischenspiel zwischen die einzelnen Akte der immer dreiaktigen ernsten oder heroischen Oper, der Opera seria, eingeschoben wurde. Die Form blieb an der komischen Oper auch dann noch haften, als sie sich bereits zum abendfüllenden Stück ausgewachsen hatte.

hätte liefern können, wie sie ihm der welsche Abbate in seinem „Figaro" und seinem „Don Juan" bot.

Da sich nun ein fortgeschrittener Geschmack und das erstarkte Nationalgefühl mit vollem Rechte dagegen auflehnte, daß durch und durch deutsche Opern italienisch gesungen wurden, so begann die Misère der Übersetzungen und damit die Willkür der Theaterleiter dem Werke gegenüber. Eine Oper alten Stiles, und besonders eine komische Oper, ist nun an und für sich kein so fest in sich geschlossenes Gebilde wie beispielsweise ein Wagnersches Musikdrama, bei dem man nichts wegnehmen und nichts hinzuthun kann, ohne den organischen Bau des Ganzen zu zerstören. Es herrschte bei derartigen Werken immer eine gewisse Willkür, man nahm auf die Sänger Rücksicht und auf die Zuhörer. Hat doch Mozart selbst zu seinem Don Juan nachträglich noch drei Arien hinzukomponiert, die in dem Werke niemals eine feste Stelle fanden und gleich Irrsternen bald an dieser bald an jener Stelle auftauchten, oder ganz fallen gelassen wurden. Es sind: Nachkomponierte Nummern.

1. Die sogenannte „Buchbinderarie" (Bande der Freundschaft) des Don Octavio: Dalla sua pace la mia dipende. No. 11 der Petersschen Partiturausgabe.
2. Das Duett zwischen Leporello und Zerline: Per queste tue manine (Ach Schätzchen, laß mich laufen); No. 22b der gen. Ausgabe. Und schließlich
3. Rezitativ und Arie der Donna Elvira: In quali eccessi (In welches Dunkel von Sorgen) und: Mi tradi quell' alma (Mich verläßt der Undankbare) No. 23 der gen. Ausg.

Die Arie des Masetto: Ho capito, signor, si. (Hab's verstanden, ja, mein Herr) No. 6 der gen. Ausg., ist in den alten Partituren irrtümlich als nachkomponiertes Stück bezeichnet; sie ist aber schon bei der ersten Aufführung der Oper in Prag gesungen worden. (Vergl. Revisionsbericht zur kritisch durchgesehenen Gesamtausgabe von Mozarts Werken, Leipzig, Breitkopf & Härtel).

Von den nachkomponierten Stücken gehören das erste und dritte, die Arie des Octavio und die der Elvira, zu den Lieblingsnummern des Publikums, während das Duett des Leporello mit der Zerline kaum noch gehört wird. Auch die Arie des Masetto ist von vielen Bühnen verschwunden.

Inscenierungswirrwar.

Kam durch solche Einschiebsel und Auslassungen schon viel Willkür in die Aufführungen, so artete diese durch den Wirrwar der verschiedenen Übersetzungen schließlich in völlige Anarchie aus. Ein nettes Pröbchen solcher Inscenierungskunst haben wir oben bereits in den Schikanederschen Zusätzen kennen gelernt. Natürlich riefen solche Verballhornungen dann wieder Reaktionen hervor. Reiniger, Wiederhersteller, Neubearbeiter traten auf, und die Folge davon war, daß das Durcheinander nur noch größer wurde. Heute sind wir schon so weit, daß fast jede größere Bühne ihre eigene Don Juan-Bearbeitung besitzt.

Der traditionelle deutsche Text.

Die erste Aufführung des Don Juan in deutscher Sprache fand am 23. Mai 1789 in Mainz statt. Christian Gottlob Neefe (1748—1798), der als Komponist von Liederspielen und als Lehrer Beethovens bekannt ist, hatte die Übersetzung besorgt. Die Neefesche Übersetzung scheint den späteren zur Grundlage gedient zu haben. Am meisten Bedeutung erlangte die Übersetzung des Leipziger Musikschriftstellers Johann Friedrich Rochlitz (1769—1842), die trotz zahlreicher Härten und Geschmacklosigkeiten doch an den meisten Bühnen Eingang fand. Man hat sich schon viel Mühe gegeben, den deutschen Text des Don Juan zu verbessern, eine ganze Anzahl neuer und teilweise auch wirklich besserer Übersetzungen ist erschienen, aber keine davon hat sich wirklich einbürgern können. Der alte, auf der Rochlitzschen Übersetzung fußende Text sitzt zu fest bei den Sängern und beim Publikum. Selbst wenn diese oder jene Bühne einen neuen Text einzuführen sucht, und dieser neue Text auch gesungen wird, so ist die Reform gewöhnlich nicht von langer Dauer. Die Sänger lernen schwer um und fallen unwillkürlich immer wieder in den alten Text zurück. Und tritt als Gast oder durch Neuengagement ein neuer Sänger in das

Ensemble, so singt der eben wieder seinen Text, und so kommt man allmählich wieder auf den Wortlaut zurück, der sich im Laufe der Zeit eben als „der" Don Juan-Text herausgebildet hat.

Aber auch das Publikum macht sich nicht viel aus den „verbesserten" Don Juan-Texten. Man darf nicht vergessen, daß der Don Juan heute eine populäre Oper ist, deren Weisen jedem mit den altgewohnten Textworten im Gedächtnis haften, und daß einzelne Stellen daraus heute geflügelte Worte sind. Ein paar Beispiele: Das zweite Finale beginnt mit den Worten Don Juans:

D. Giov.: Già la mensa è preparata,
Voi suonate, amici cari;
Già che spendo i miei danari
Io mi voglio divertir.
Leporello, presto in tavola!
Lep.: Son prontissimo a ubbidir.

An dieser Stelle sind wir nun von altersher gewohnt, folgende Worte singen zu hören, die einen ganz anderen Sinn ergeben als der italienische Text:

D. Juan: Fröhlich sei mein Abendessen!
Die Musik nicht zu vergessen!
Mut im Herzen, Geld im Beutel!
Alles andre ist nur Tand!
Ohne Geld ist alles eitel!
Lep.: O das ist ja weltbekannt.

Im Textbuche der Münchener Musteraufführung, das unter Benutzung der Graudaurschen Übersetzung bearbeitet wurde, lautet die Stelle:

D. Juan: Ha, das Mahl ist schon bereitet!
Macht Musik, ihr lieben Leute!
Fürstlich will ich euch belohnen,
Frohe Weisen spielet mir! —
Leporello, trag die Speisen auf!
Lep.: Euch zu dienen bin ich hier.

Die Übersetzung schließt sich enger an den italienischen Text an, aber doch wird sie das „Fröhlich sei mein

Abendessen!" auf die Dauer kaum zu verdrängen vermögen, obgleich das „Mut im Herzen, Geld im Beutel u. s. w." der gebräuchlichen Fassung eigentlich gar nicht in die Situation paßt. — Oder wird sich die altgebräuchliche Fassung des sogenannten Champagnerliedes — in dem übrigens im ursprünglichen italienischen Texte von Champagner gar nicht die Rede ist —, wird sich das altbekannte „Treibt der Champagner das Blut erst im Kreise, dann giebts ein Leben herrlich und frei!" durch einen Reformtext wie: „Auf denn zum Feste! Froh soll es werden, bis meine Gäste glühen von Wein" aus dem Gedächtnis und dem Herzen des Publikums verdrängen lassen? Und wenn Don Juan statt des bekannten:

„Horch auf den Klang der Zitter
Und öffne mir das Gitter"

singt:

„Feinsliebchen komm ans Fenster;
Erhör' mein Flehen,"

oder wenn Leporello den steinernen Komtur mit den dem italienischen Texte genau entsprechenden Worten:

„O hochgeschätzte Statue
Des großen Herrn Komturs"

statt mit dem trationellen Gruße:

„Herr Gouverneur zu Pferde!
Ich beuge mich zur Erde!"

anredet, so wird der Zuhörer höchstens stutzig werden, die Neuerung aber kaum als eine Verbesserung empfinden. Sogar direkte Geschmacklosigkeiten wird man nur schwer los. So kann man in der Registerarie immer noch die Schauerverse hören:

„Sein Register anzuhäufen (!)
Mögen hundert sich ersäufen,
Hunderte vor Gram verderben
Und an gelber Bleichsucht (!) sterben."

Die Verse sind übrigens freie Erfindung des Übersetzers; denn der italienische Text sagt an dieser Stelle

wörtlich: „Alte sucht er zu erobern, weil es ihm Spaß macht, sie in seine Liste einzutragen; doch seine Hauptleidenschaft sind junge, eben aufgeblühte Mädchen". — Nach alledem wird sich — wenigstens vorläufig — an dem Don Juan-Texte, wie er sich nun einmal eingebürgert hat, nicht viel ändern lassen.

Widersprüche zwischen dem deutschen Text und Mozarts Musik.

Der schlimmste Uebelstand des deutschen Textes besteht darin, daß er sich nicht immer genau mit Mozarts Musik deckt. Mozart hat mit bewundernswerter Feinheit auch die kleinsten Züge des italienischen Worttextes musikalisch illustriert. Ohne den einheitlichen Zug der Komposition zu stör n, wußte er einzelne Textstellen, ja sogar einzelne Worte noch besonders hervorzuheben und dadurch ganz prächtige Wirkungen zu erzielen. Die Registerarie ist ein Virtuosenstück in dieser Kunstfertigkeit. Man beachte nur wie er bei den Versen

È la grande maestosa,
La piccina è ognor vezzosa

die Große durch die langen Noten und das Crescendo und die Kleine durch die trippelnden Sechzehntel zu malen weiß. Diese ganze Zeichnung wird unverständlich, wenn der deutsche Text lautet:

„Um dann jede preiszugeben,
Das ist sein verdammtes Leben,"

wobei die endlose Wiederholung des Wortes „jede" auf die Sechzehntelsnoten, die eigentlich die „Kleine" charakterisieren sollen, geradezu albern wirkt. Solche Mißstände zeigen sich überall da, wo es dem Übersetzer nicht gelungen ist, sich in Sinn und Tonfall aufs Engste an den italienischen Text anzuschließen. Die ersten Übersetzer verfuhren in dieser Beziehung ziemlich leichtfertig; wenn nur die Zahl der Silben der Zahl der Melodienoten entsprach und der Sinn ungefähr wiedergegeben wurde, waren sie schon zufrieden. Die neueren Übersetzer haben dagegen gerade auf diesen Punkt vielen Fleiß verwandt und teilweise recht Gutes geleistet. Aber noch schwerer als eine gute Übersetzung herzustellen, ist es, diese an den Bühnen einzuführen

und ihr allgemeine Geltung zu verschaffen. Das ist bis heute noch nicht gelungen.

* * *

Mozarts Don Juan.

Jahrhunderte und Nationen haben am Don Juan-Stoff gearbeitet, bis er seine jetzige, uns allen bekannte Fassung erhielt durch den Genius Mozarts. Wie Goethe dem Faust, so hat Mozart dem Don Juan feste Gestalt verliehen für alle Zeiten. Und mag der Stoff, was ja auch geschehen ist, nach Mozart noch oft bearbeitet worden sein und in Zukunft noch weiter bearbeitet werden; kein neuer Bearbeiter der Sage wird die Gestalt des Don Juan, wie sie Mozart geschaffen, jemals durch eine neuere Fassung verwischen können. Ich sage ausdrücklich: den Don Juan, wie ihn Mozart geschaffen. Dem braven Abbate da Ponte soll von seinen Verdiensten, die wir reichlich anerkannt haben, nichts geraubt werden, er hat die Umrisse des Bildes gut entworfen, aber das Bild selbst in seiner wunderbaren Mannigfaltigkeit und Lebenswahrheit, mit all den kleinen und kleinsten der menschlichen Natur abgelauschten Einzelzügen, das Bild in dem sich erschütternde Tragik und naive Einfalt die Hand reichen, beide bestrahlt vom warmen Sonnenlicht göttlichen Humors, dies Bild hat uns nicht der Wortdichter, sondern der Tondichter geschenkt, es ist Mozarts Werk.

Die herrliche Don Juan-Musik ist wohl jedem Leser bekannt. Ein solches Meisterwerk „erklären" zu wollen wäre teils überflüssig, teils vermessen. Überflüssig ist es, die Musik Mozarts zu erklären; denn sie erklärt sich dem Hörer in allen ihren Teilen selbst; es giebt wohl kein durchsichtigeres, klareres Kunstwerk als Mozarts Don-Juan-Musik. Und vermessen wäre es; denn wenn wir wirklich allen Schönheiten nachspüren und uns von jedem Schritte, den der Komponist that, Rechenschaft geben wollten, so würden wir fast über jeden einzelnen Takt der Partitur eine lange Abhandlung schreiben müssen; so reich ist das Werk! Um so reicher, je einfacher die Mittel sind, deren sich Mozart bedient. Vor den größten

Heiligtümern der Kunst darf der gewissenhafte Cicerone nicht durch allzu vieles und allzu aufdringliches Erklären die Andacht des Beschauers stören. Er muß dem Künstler und seinem Werke das Wort lassen. So soll auch hier weniger erklärt, als auf einzelne Schönheiten hingewiesen werden.

Mit den einfachsten Mitteln das Größte zu erreichen, das ist die Gabe des Genies. Worüber wir bei einem Werke wie Mozarts Don Juan am meisten staunen müssen, das ist die Einfachheit der Mittel mit denen Mozart die gewaltigsten Wirkungen erzielt.

Das Don Juan-Orchester.

Wir, die wir an unsere Riesenorchester und an dicke Instrumentationseffekte gewöhnt sind, können es kaum mehr verstehen, mit wie wenig Instrumenten Mozart auskam. Sein Orchester bestand bei der ersten Aufführung des Don Juans in Prag aus vier ersten und vier zweiten Violinen, zwei Bratschen, zwei Celli und zwei Kontrabässen, ferner aus je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten, Hörnern und Trompeten und einem Paar Pauken. Dazu traten noch, an einer einzigen Stelle (in der Kirchhofscene) drei Posaunen. Und diese Instrumente verwendet er in den meisten Nummern der Oper nicht einmal alle! Was aber leistet er mit diesem Miniaturorchester? Er schildert uns Freude, Lebenslust, die Wonne der Liebe, glühende Leidenschaft, die Schrecken der Hölle und die Majestät des Weltgerichtes! Unserer großen Opernhäuser wegen müssen wir heute Mozarts Orchester verstärken, das heißt wir müssen die Instrumente vermehren. Leider gewinnt dadurch Mozarts Musik nicht, da das Verhältnis des Streichquartettes zum Holzbläserchor meistens dadurch verschoben wird. In den Münchener Musteraufführungen des Don Juan ist die ursprüngliche schwache Besetzung des Orchesters mit Glück wieder versucht worden. Hier stimmte allerdings das schwachbesetzte Orchester mit den Dimensionen des kleinen im zierlichsten Rokokostil gehaltenen Residenztheaters vortrefflich überein und klang infolgedessen entzückend. Vor allen Dingen aber kamen die Singstimmen wunderbar schön zur Geltung. In unseren großen modernen

Opernhäusern läßt sich ein solches Experiment natürlich nicht durchführen.

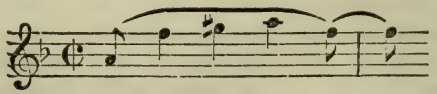
* * *

Die Ouvertüre.

Gleich die Ouvertüre des Don Juan ist eine der größten Meisterleistungen. Sie führt direkt in die Handlung des Stückes ein, sie ist ein echter Orchesterprolog zur Oper.

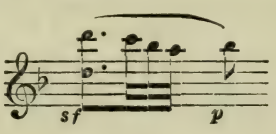
Nach Art der alten venetianischen Ouvertüren beginnt Mozart mit einem feierlichen Einleitungssatz (Andante; D-moll). Dazu verwendet er eine Stelle aus der Oper selbst, nämlich den Auftritt des steinernen Gastes. Diese Scene leitet in der Oper die Katastrophe ein. Hier steht sie gleich zu Anfang als eine Mahnung an das göttliche Gericht, das den Frevler bedroht und unfehlbar treffen wird. Zugleich deuten die tragischen Töne dieser Einleitung den Ernst des Stückes an, der sich hinter all dem sprühenden und glühenden Leben, hinter all dem Tändeln und Scherzen verbirgt.

Mit dem D-moll-Akkord setzt das volle Orchester machtvoll ein. In schweren Synkopen schlagen die ersten und zweiten Violinen nach, und gleich im zweiten Takte folgt eine angstvolle Generalpause. Darauf der Dominant-Sext-Akkord von D-moll, ebenso drohend. Wieder schlagen die Violinen nach, und wieder die angstvolle Pause. Nun beginnen die Streicher einen unheimlich klopfenden und stockenden Rhythmus (punktierte Viertel), während sich die Bläser in weiten Oktavenschritten — sie gleichen den Schritten des steinernen Kolosses — abwärts bewegen. Dann schleppen sich die ersten Geigen, wie von erdrückender Gewissenslast beschwert, in schmerzvollen Synkopen dahin:

1. 

Die zweiten Violinen umspinnen diese Figur, in welcher der übermäßige Sekundenschritt f-gis besonders charakteristisch ist, bald mit einer unheimlich murmeln-

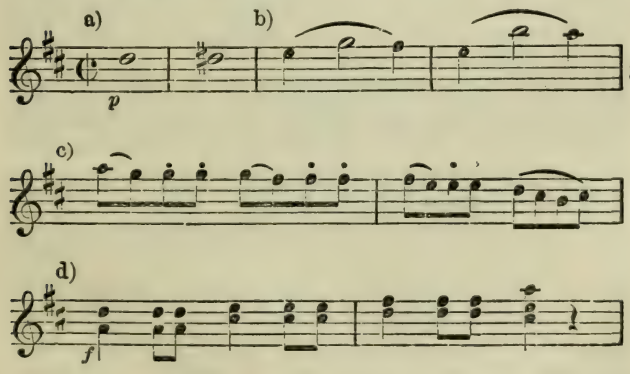
den Sechzehntelfigur, bis die ersten Violinen, wie um sich von dem entsetzlichen Drucke zu befreien, viermal mit einem Sforzato auf dem schlechten Taktteile in wildem Schmerze aufstöhnen:



2.

Drohende Septinenakkorde erheben sich. Die ersten Geigen und die Flöten stürmen in schaurigen Mollskalen auf und nieder, während die Bläser in langen Tönen chromatisch empordrängen, die zweiten Violinen und Bratschen vor Entsetzen beben und die Bässe wieder den unheimlich pochenden Rhytmus markieren. Aber plötzlich entschwindet der Spuk. Mit dem einfachen Dominantdreiklang moduliert Mozart nach D-dur und der Allegrosatz beginnt.

Führte uns die Einleitung in Nacht und Grauen, so zaubert uns der eigentliche Ouvertürensatz (Allegro molto; D-dur; C) ein Bild reichsten Lebens vor das innere Auge. Er schildert uns vor allem den Helden des Stückes. Das Thema des Hauptsatzes giebt uns das Bild Don Juans:



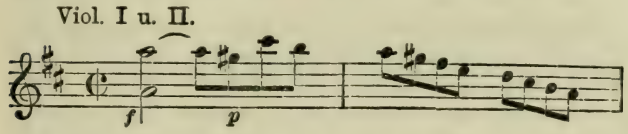
3.

Die vier ersten Takte schildern das drängende Ungestüm in Don Juans Charakter. Das zeigt schon das im

zweiten Takte sozusagen gewaltsam ins dis hinaufgedrängte d; und noch mehr malen der dritte und vierte Takt (b) dieses Drängen. Mozart verlegt in diesen beiden Takten den melodischen Accent auf den schlechten Taktteil, und da wir alla breve-Takt vorgeschrieben haben, so entstehen also hier wiederum gewissermaßen Synkopen; aber Synkopen ganz anderer Natur, als diejenigen, die wir in der Einleitung kennen gelernt haben. Waren jene passiv, so sind diese aktiv. Beide schildern eine Kraftanstrengung, aber die ersteren zeichneten eine Kraft, die nur mühsam die ihr auferlegte Last bewältigte, während die letzteren eine Kraft schildern, die in ihrer Überfülle beinahe über das Ziel hinausschießt, die nicht zu bändigen ist. Die halben Noten dieser beiden Takte müssen deshalb, obgleich dies in der mir vorliegenden Partiturausgabe nicht angegeben ist, bei der Aufführung jedenfalls einen leichten Accent erhalten. Nach den drängenden Figuren stürzt sich dann die Melodie im fünften und sechsten Takte (c) in leicht tändelnder Achtelbewegung abwärts. Diese beiden Takte deuten auf Don Juans Leichtlebigkeit. Wohl weiß er Energie zu entfalten, aber sie löst sich bei ihm immer wieder in Leichtsinn auf. Die leichte Achtelfigur aber fließt direkt in eine von den Bläsern (Holz und Blech) gebrachte festliche Fanfare (d) über, die den siebenten und achten Takt des Themas ausfüllt. So sehen wir in den vier letzten Takten den Helden gleichsam in sorgloser Lebenslust zu rauschenden Festen eilen. Von den vier Motiven des Themas werden besonders die beiden letzten (c) und (d), die Achtelbewegung und die Festfanfare, auch an anderen Stellen der Oper in ähnlichem Sinne verwandt, wenn auch *nicht* — leitmotivartig — *wörtlich wiederholt*. Ähnliche Situationen lassen den eben dargestellten verwandte Motive aufleben. Das Thema wird wiederholt. Am Schlusse genügt aber die einfache Festfanfare nicht mehr, an ihre Stelle treten zwei Überleitungstakte, deren lebendige hinreißende Achtelbewegung sich in einem rauschenden achttaktigen Anhange fortsetzt und die Periode so zum Abschluß bringt. Diese Stelle, an der das Orchester

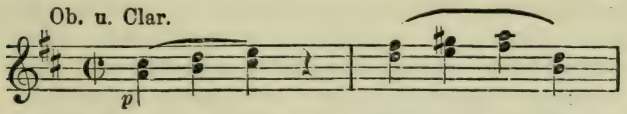
seinen ganzen Glanz entfaltet, schildert den Trubel eines glänzenden Festes in lebendigster Weise.

Aber nun tritt ein neues Motiv auf, ein Sforzato auf dem besten Taktteile, dem ersten Viertel, und wie davon abschnellend piano ein Achtellauf abwärts:



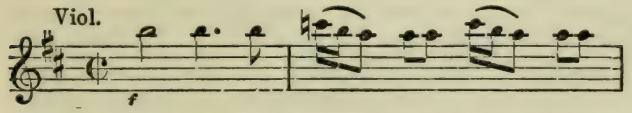
4.

Es scheint, als ob sich plötzlich eine hohe Gestalt aus der jubelnden Menge loslöste und beiseite schliche. Es ist Don Juan. Er hat eine Schöne erspäht und will ihr folgen. Schon dreimal ist sie seinen Blicken entschwunden. Da erscheint sie nun doch wieder deutlich. Oboen und Klarinetten malen ihr liebliches Bild:



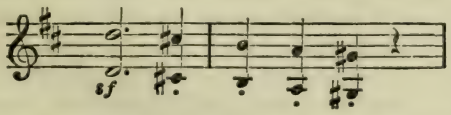
5.

Es ist wohl Zerline; die Terzen deuten auf einen natürlichen, ländlichen Charakter. Zweimal entschlüpft sie noch dem Ritter, aber beim dritten Male hält er sie fest; das Motiv bricht in der Mitte ab. Aber die Kleine sträubt sich:



6.

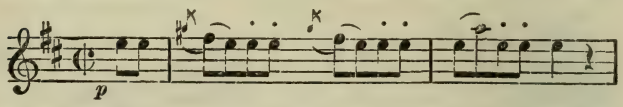
Doch nun schallt es plötzlich in all das Treiben hinein wie ein kategorischer Imperativ. Unisono drohen Holzbläser und Streicher:



7.

Aber die Lebenslust Don Juans kehrt sich nicht an die Warnung. Er verspottet die Stimme des Gewissens

und die Ermahnungen der Menschen, mit einer Achtelfigur, die an die schon im Thema des Hauptsatzes aufgetauchte erinnert. Sie ist diesmal nur verschärft durch Vorschläge, einen Auftakt und eine eigensinnige Schlußwendung.

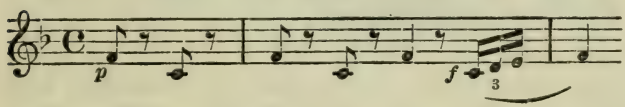
8. 

Hier haben wir nicht mehr die naive Sorglosigkeit, sondern den gewollten und bewußten Leichtsinn, das Lachen des Spötters, des burlador. Und nun hebt jenes wunderbare Wechselspiel zwischen dem mahnenden und dem spottenden Motiv an, zwischen dem kategorischen Imperativ und dem Don Juan-Lachen, das den Durchführungsteil der Ouvertüre zu einem Meisterwerk ersten Ranges macht. Immer von neuem wieder setzt das mahnende Motiv ein, und immer wieder lacht das leichtfertige dazwischen. Ganz besondere Bewunderung verdienen die Stellen, wo Mozart dieses mahnende Motiv in engen Nachahmungen durch die Stimmen führt. Wie Schläge fallen die rasch nacheinander eintretenden Forteeinsätze. Die Stimmen scheinen sich zu jagen und zu drängen, sie dringen von allen Seiten heran und bohren sich ein wie schmerzende Gewissensbisse. Den Gipfelpunkt der Durchführung bildet die Stelle, wo unmittelbar zu diesem in kanonischer Nachahmung geführten Motiv noch das leichtfertige Motiv des Don Juan-Lachens hinzutritt. Nach der Reprise des Hauptthemas gibt Mozart seiner Don Juan-Ouvertüre keinen eigentlichen Schluß, sondern moduliert mit einer sanft klingenden Wendung nach F-dur und leitete so das Tonstück gleich in die Anfangsscene der Oper über, die sich ohne Pause anschließt. Für Aufführungen der Ouvertüre im Konzertsaal wurde ein eigentlicher Schluß noch nachkomponiert, der sich bereits auf einem Blatt der handschriftlichen Partitur findet und von Mozart selbst oder seinem Schüler Süßmayr herrührt. (Revisionsbericht der Breitkopf & Härtelschen Gesamtausgabe).

Erster Akt.

Introduktion.

Wenn der Vorhang aufgeht erblicken wir den Garten des Komturs. Links vorn das Haus des Komturs, zu dessen Portal eine Freitreppe emporführt. Es ist Nacht. Der Mond blickt hier und da durch zerrissene Wolkenmassen. Leporello, Don Juans Diener, steht im Garten Schildwache. Sein Herr ist ins Haus eingedrungen. Es gilt ein Liebesabenteuer mit der schönen Donna Anna, der Tochter des Komturs. Don Juan weiß zwar, daß Donna Anna seinen Freund Don Octavio liebt, aber das hält ihn nicht ab, sein Heil zu versuchen. Ja er macht sich den Umstand zu nutze, indem er sich maskiert und dadurch bei Donna Anna den Glauben erwecken will, daß er Don Octavio sei. (Den Vorgang erzählt Donna Anna später dem Don Octavio in der als Recitativ komponierten Scene, die der sogenannten Rachearie — „Or sai chi l'onore rapire a me volse" — vorangeht). Der Wache haltende Leporello ist schlechter Laune; er hat den Dienst satt, besonders bei einem Herrn, dessen verwegene Streiche, an denen er, der Hasenfuß, notgedrungen teilnehmen muß, ihn ewig in Angst versetzen. Die paar Noten, mit denen Mozart diesen negativen Helden so trefflich charakterisiert hat



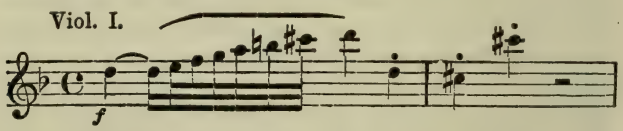
9.

sind weltbekannt. Das zwischen zwei Tönen hin und herschlotternde Motiv malt die Furcht des Dieners, dessen ängstliches Zusammenschrecken die am Ende des Motives jeweilen auftretenden kleinen Sechzehntel- und Zweiunddreißigtelläufe ergötzlich schildern. Aber während er noch darüber nachdenkt, ob er nicht selbst den Herrn spielen könnte, hört er jemand kommen, und läuft zitternd in ein Versteck. Don Juan erscheint. Donna Anna klammert sich an ihn an, sie will ihn festhalten um den ihr unbekannten Frevler, der den Frieden ihres Hauses entweihen und ihre jungfräuliche Ehre antasten wollte, zu entlarven. Sie ringen miteinander. Das Orchester malt den Kampf,

die Singstimmen, die sich in raschen Nachahmungen folgen, klingen wie abgehetzt; die Melodie unterbrechende Pausen am Ende der Periode deuten an, daß die Ringenden schon ganz außer Atem sind und Rede und Gegenrede nur noch stoßweise vorbringen können, während Leporello in klappernder Furcht (schnelle Achtelbewegung) dem Kampfe von seinem Verstecke aus folgt. Eine energische Figur der Fagotte, Bratschen, Celli und Bässe kündet das Nahen des Komturs an, der vom Lärm herbeigelockt, in der einen Hand einen Leuchter, in der anderen den bloßen Degen, auf die Bühne eilt. Donna Anna läßt den Verführer los und flieht ins Haus. Der Alte stellt sich ihm entgegen und zwingt ihn, mit ihm zu fechten. Don Juan kann dem Duell nicht ausweichen, obgleich er anfänglich den alten Mann, der kein ebenbürtiger Gegner ist, schonen möchte. Er muß vom Leder ziehen. Das Orchester malt das Duell mit realistischer Treue. Die ersten Geigen und die Bässe stellen die Kämpfenden dar. Das Motiv

Der Zweikampf.

10.



zeigt das Losschwirren der gebundenen Klingen, Ausfall und Stoß. (Es wird offenbar mit spanischen Stoßdegen gefochten.) Die Stöße des Komturs sind weniger kräftig und sicher. Wenn Don Juan in kräftigem Oktavenschritt ausfällt und ebenso zustößt, so kann der alte Mann nur in einem Sekundenschrittchen ausfallen, und seine Stöße bewegen sich nur in Sexten. Im vierten Gange ist seine Kraft dahin, er fehlt die Parade und empfängt von Don Juan den Todesstreich. Ein Richard Strauß hätte die Scene nicht naturalistischer illustrieren können. Nun folgt ein kleines Terzett (Andante), das als ein Meisterwerk tragischer Kunst bezeichnet werden muß. Die Bläser liegen alle gleichsam erstarrt fest. Die regelmäßigen Triolenschritte der ersten Violinen, die klagend

Schlußterzett der Introduktion.

langsam dahinschleichenden zweiten Geigen und Bratschen, die dumpfen Pizzicati der Bässe, das alles wirkt ungemein düster. Nach dem farbenprächtigen Leben, das uns vom Allegro der Ouvertüre an bis hierher umflossen, empfinden wir nun die unheimliche Stille doppelt drückend. Die Instrumente scheinen nur zu flüstern. Die Singstimmen ebenso. Die drei Stimmen sind wieder ungemein charakteristisch geführt. Don Juan verfällt unwillkürlich wieder in sein Kampfmotiv, das hier aber eine düstere Färbung annimmt. Halb spöttisch, halb bedauernd, sieht er den Alten sterben. Die letzten hingehauchten Worte des Komturs werden von Pausen unterbrochen, die gleichsam seine Atemnot darstellen. In den punktierten Achteln Leporellos aber malt sich das blasse Entsetzen. Nun geht die Scene ohne eigentlichen Abschluß in das Secco-Recitativ über. Don Juan ruft seinen Diener, und beide machen sich aus dem Staube.

Dramatische Bedeutung der Duellscene.

Diese Introduktion des Don Juan ist die beste Opernexposition, die man sich denken kann. Rasch und kurz spielen sich die Scenen ab; jede einzelne ein Meisterwerk knappster Charakteristik. Die Natur Don Juans, und sein Leben und Treiben liegen mit einem Schlage klar vor dem Zuschauer. Im Burlador des Tellez bildete der Mord des Komturs den Höhepunkt der Handlung, die eigentliche Peripetie, und war deshalb in die Mitte des Dramas gerückt. Hier ist sie mit großer Kühnheit gleich an den Anfang gesetzt, und da sie auch hier doch die thatsächliche Hauptschuld Don Juans bildet, so haben wir gleichsam hier die Peripetie des Stückes in die Exposition verlegt — nicht die technische Peripetie, diese bildet die Kirchhofscene, aber sozusagen die psychologische. — So nimmt denn auch das Drama gleich von Anfang an gewissermaßen eine rückläufige Bewegung, wie sie sonst in der Tragödie erst nach der Peripetie eintritt. Es gelingt dem Helden nichts mehr, alle seine Anschläge und Streiche gehen fehl. Man hat darüber sogar schon gespöttelt. Man hat über einen Don Juan gelächelt, von dessen Heldenthaten nur das Register seines Dieners zu erzählen weiß, von denen wir aber

gar nichts zu sehen bekommen, über einen Don Juan, dem es nicht einmal gelingt, eine Zerline wirklich zu erobern! Dabei hat man vergessen, daß das Stück eigentlich gar keinen Aufstieg hat, daß es von Anfang bis zu Ende eigentlich schon Katastrophe ist. Durch die Voranstellung des Mordes, von dem das ganze Drama seinen Ausgang nimmt, kommt ein ungemein rasches Tempo in die Handlung. Während in den mir bekannten früheren dramatischen Bearbeitungen des Stoffes, die den „erfolgreichen" Don Juan auf die Bühne stellen, die Handlung nur schwerfällig fortschreitet und Wiederholungen gleichartiger Auftritte ermüdend wirken, hetzen sich in Mozarts Don Juan die Scenen gleichsam, und die fieberhafte Erregung des Helden, der unaufhörlich dem Phantom des Genusses nachjagt, das ihm immer und immer wieder entschlüpft, teilt sich gewissermaßen auch dem Zuschauer mit.

Dialog oder Seccorecitativ.

Die Introduktion des ersten Aktes geht, wie wir gesehen haben, in ein Seccorecitativ aus. Das Seccorecitativ stammt aus Italien. Es ist ein Überbleibsel der ältesten Opernform, die aus einer Art deklamatorischem Sprechgesang mit einfachster, nur die Harmonie andeutender Instrumentalbegleitung bestand (Toskanische und Venetianische Schule). Als später durch die Neapolitanische Schule das begleitete Recitativ und der Arienstil aufkamen, da überließ man dem „unbegleiteten" (d. h. nicht vom Orchester begleiteten sondern nur durch einzelne Klavierakkorde gestützten) Seccorecitativ, alle jene Stellen, wo die Handlung in raschem Konversationston von einer Scene zur anderen überleitet. Das Seccorecitativ ist in diesen Fällen ein bequemes Auskunftsmittel, weil es die Handlung nicht verschleppt. Auch Mozart verband die einzelnen Scenen seines Don Juan durch solche Seccorecitative. Den deutschen Sängern waren diese Recitative nicht geläufig; denn die deutsche komische Oper hatte ihren Ausgang vom Singspiele genommen, das ein gesprochenes Drama mit Gesangseinlagen war, und demnach aus Gesang und Prosadialog bestand. Zudem eignet sich die konsonantenreiche deutsche Sprache weniger

gut für diesen rasch dahingleitenden Sprechgesang als das Italienische. In den deutschen Aufführungen des Don Juan wurden daher gleich von Anfang an die Seccorecitative durch Dialogstellen ersetzt, und bis heute wurde und wird der Don Juan auf deutschen Bühnen mit Prosadialog gegeben. Der Text dieses Prosadialogs war anfänglich natürlich sehr schwankend und bot Einschaltungen Extempores und Improvisationen aller Art breiten Spielraum. Nach und nach hat sich aber auch für diesen Prosadialog an den besseren Bühnen eine Art von Gewohnheitstext eingebürgert, der in der Hauptsache wohl auf die Rochlitzsche Übersetzung der italienischen Seccorecitative zurückgehen dürfte. Dieser Prosadialog mit seiner derben Komik wurde vielfach als störend empfunden, daher wurden schon um die Mitte des Jahrhunderts auch an deutschen Bühnen die Seccorecitative in der Übersetzung von Johann Philipp Samuel Schmidt einzuführen versucht, allerdings mit wenig Erfolg. Erst in jüngster Zeit haben einige bedeutendere Bühnen die Sprechscenen endgiltig durch die vom Klavier begleiteten Seccorecitative ersetzt.

Nr 2. Recitativ u. Duett. Donna Anna u. Don Octavio.

Doch zurück zur Handlung des Don Juan:

Nachdem sich Don Juan und Leporello entfernt haben, eilt Donna Anna mit Don Octavio und Dienern herbei. Nach einem kurzen Seccorecitativ (oder Dialog) entwickelt sich ein Duett, zuerst in der Form von begleiteten Recitativen. Das Orchester malt ungeheuere Erregung. Donna Anna ist an der Leiche des Vaters niedergesunken. Sie entsetzt sich vor dem Blute, den Wunden. Das Orchester folgt jedem einzelnen Worte. Sie horcht nach dem Herzschlage, der schon längst stockt, und als sie Gewißheit erhalten, daß jede Hilfe zu spät kommt, sinkt sie in Ohnmacht. Don Octavio ist eifrig um sie bemüht. Er gebietet der Dienerschaft den Gegenstand des Schreckens aus ihren Blicken zu entfernen. Rührend ist die Klage der wieder zu sich Gekommenen: „Wo ist mein Vater hin?“ Don Octavio sucht zu trösten: „Dein Gatte wird Vater auch dir sein.“ Sie aber läßt den Geliebten dem Mörder Rache schwören. Mit einer ebenso schönen

wie feierlichen Phrase leistet er den Schwur, und nun vereinigen sich die Stimmen beider in einem himmelanstürmenden Motiv: „Vernehmt den Schwur, ihr Götter!", aus dem der Schlußsatz des Duettes der Hauptsache nach gebildet ist, und in dem wiederum die Schwurphrase des Don Ottavio eine Art Mittelstück darstellt, das vor der Repetition des Themas die stürmische Bewegung auf einen Augenblick unterbricht. Das ganze Duett ist in formaler Hinsicht geradezu genial aufgebaut. Es ist eine hochdramatische Scene. Die freie recitativische Einleitung geht erst beim Erwachen des Affektes in geschlossene Satzform über. Der erste Teil ist trotz dem stolzen Einsatze des ersten Themas wie in Thränen erstickt. Zwischen ihn und das zweite Thema schiebt sich dann die recitativische Stelle des Schwures ein, und auch der aus dem stürmischen zweiten Thema gebildete Schlußteil wird in der Mitte durch Fermaten sowie Generalpause unterbrochen und nach der Wiederholung des zweiten Themas in einer glänzenden Coda zu Ende geführt. Man weiß nicht, was man hier mehr bewundern soll, die thatsächliche schöne Regelmäßigkeit oder die scheinbare Freiheit des Aufbaues, der sich genau mit der dramatischen Handlung deckt und ihre Hauptmomente aufs prächtigste hervorhebt. Die Knappheit und Prägnanz des Ausdruckes ist geradezu staunenswert. Die kurzen Sätze prägen sich unauslöschlich dem Gedächtnis ein.

Die Scene verwandelt sich.

Verwandlungen. Hier müssen wir nun schon wieder eine erklärende Einschaltung machen. Zu Mozarts Zeiten kannte man den sogenannten „Zwischenaktsvorhang" noch nicht. Es gab stets nur einen Vorhang, und der fiel am Aktschluß, in Mozarts Don Juan also nur nach dem ersten Finale und am Schlusse der Oper. Alle übrigen Verwandlungen vollzogen sich bei offener Scene und ohne Pausen. Bei der großen Einfachheit der Dekorationen, die meistens nur aus Prospekten, verschiebbaren Seitencoulissen und Sofitten bestanden, und da „praktikable" Möbel und Versatzstücke nur selten und nur in den dringendsten Fällen angewandt wurden, so machten diese offenen Verwandlungen keine allzugroßen Schwie-

rigkeiten. Dennoch enthielten die meisten Opern auch Scenen, für welche die Bühne notgedrungenerweise „gestellt" werden mußte, oder wo es ohne „bauen" nicht abging. Für den Ballsaal des Don Juan z. B. mußten praktikable Orchestertribünen gebaut werden. In solchen Fällen halfen sich die alten Regisseure durch das höchst einfache Mittel des Wechsels von kurzer und von tiefer Bühne. Man ließ möglichst weit vorn, in der ersten oder zweiten Gasse, einen Prospekt fallen; auf dem kurzen Raume vor diesem konnte alsdann eine Scene, an der wenig Personen beteiligt waren, spielen, während hinten verwandelt, resp. umgebaut wurde. Der Librettist hatte dafür zu sorgen, daß sich zwischen die volkreichen Scenen jeweilen solche Auftritte „für kurze Bühne" einschoben. Die erste Verwandlung des Don Juan war eine solche Scene für kurze Bühne. Das Theater stellte eine Straße in Sevilla vor Donna Elviras Haus vor. Die Verwandlung wurde sehr einfach dadurch bewerkstelligt, daß in der zweiten Gasse ein Straßenprospekt niedergelassen und in der ersten Häuserkulissen vorgeschoben wurden. Nachher verwandelte sich dann die Scene wieder in eine ländliche Gegend, in deren Hintergrund man Don Juans Villa erblickte. Hier trat der Hochzeitszug Zerlinens auf, und die Scene nahm die ganze, oder wenigstens einen großen Teil der Bühnentiefe ein. Dann folgte wieder eine Verwandlung für kurze Bühne: Don Juans Garten mit zwei Lauben und zwei Thüren, und erst darnach erschien der Ballsaal in voller Bühnentiefe.

Während nun früher einzelne Verwandlungen, wie eben die auf kurzer Bühne spielenden Scenen, geradezu technische Hilfsmittel waren und der Zeitersparnis dienten, empfinden wir heute, wo an den meisten Bühnen nicht mehr offen verwandelt wird und der sinnreiche Wechsel zwischen kurzer und tiefer Bühne bei den Regisseuren längst in Vergessenheit geraten ist, die vielen Verwandlungen lästig, weil immer längere Pausen damit verbunden sind. Man hat deshalb an den meisten Bühnen die drei ersten der eben beschriebenen ursprünglichen vier Verwandlungen in eine

zusammengezogen und stattet nun die ursprüngliche „Straße von Sevilla" so aus, daß sie im Notfalle auch zugleich für eine ländliche Gegend und für einen Garten gelten kann. (In München, wo die Lautenschlägersche Drehbühne augenblickliche Verwandlung gestattet, wurden nur zwei Scenen in die „Straße" zusammengezogen, Don Juans Garten aber beibehalten). Man stellt also jetzt gewöhnlich eine Straße von promenadenartiger Anlage, mit schattigen Bäumen, einer Laube mit Ruhebank u. s. w. Nach dem Hintergrunde zu liegt Don Juans Villa mit praktikablem Balkon, oder wenigstens Fenster, von dem aus Leporello die Masken einläd. Ein anschließendes Gitterthor markiert den Garten. Auch eine Schenke wird manchmal noch hinzugefügt, um die Anwesenheit der Bauernhochzeit zu motivieren. Mit dieser Scenerie kann man, wenn sie geschickt gestellt ist, ganz gut auskommen.

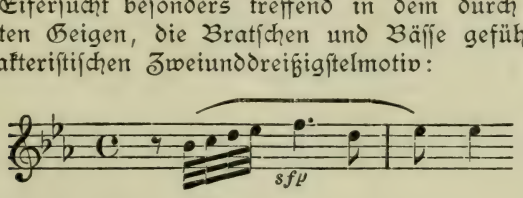
Don Juan und Leporello treten auf. Der Diener macht dem Herrn Vorwürfe. (Seccorecitativ.)*) Aber Don Juan hört nicht darauf, er hat eine Dame erblickt, die von der Reise zu kommen scheint. Es ist Donna Elvira, der er in Burgos die Ehe vorgetäuscht, sie aber dann nach drei Tagen schmählich verlassen hat. Nun reiste sie dem Verräter nach, um ihn zur Rede zu stellen. Da die Mantilla ihre Gestalt verbirgt, so kann sie Don Juan nicht erkennen. Er sieht nur ihre Erregung, merkt daß sie von ihrem Geliebten verlassen wurde und hält die Gelegenheit für günstig, sich als Tröster anzubieten.

Nr. 3 Arie der Donna Elvira (Wo werd' ich ihn entdecken?)

In einer leidenschaftlichen Arie giebt Donna Elvira ihren Gefühlen Ausdruck. Don Juan und Leporello, die im Hintergrunde lauern, werfen spöttische Bemerkungen dazwischen. Dieser Zwischenreden wegen wird die Arie oft auch als Terzett bezeichnet, aber mit Unrecht; denn die Reden der beiden Lauscher beeinflussen die Stimme der Donna Elvira gar nicht, sie sind nicht mit ihr verwoben, sondern gehen daneben

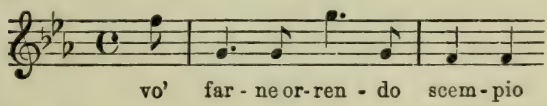
*) An die Stelle des Seccorecitativs tritt auf den meisten deutschen Bühnen der Prosadialog; was hier ein für allemal bemerkt sei.

her, ähnlich wie die Orchesterbegleitung oder wie kurze Zwischenspiele. In ungemein geschickter Weise hat Mozart durch diese Anordnung Vordergrund und Hintergrund der Handlung voneinander abgehoben. Die Arie (Es Dur, C) ist zweiteilig. Der zweite Teil ist die ziemlich wörtliche Wiederholung des ersten mit angehängter Coda. Das Orchester, das mit einer leidenschaftlichen Einleitung einsetzt, malt die Qualen der Eifersucht besonders treffend in dem durch die zweiten Geigen, die Bratschen und Bässe geführten charakteristischen Zweiunddreißigstelmotiv:



11.

Den exaltierten Charakter der Verlassenen schildern die gewaltsamen Oktavenschritte in der Singstimme bei den Worten „Ich will ein schrecklich Exempel an ihm statuieren, will ihm das Herz durchbohren" (traditioneller deutscher Text: „Dann folge Schmach und Schande")



12.

Im Augenblicke, wo Don Juan der Schönen nacheilt und sie anredet, schlägt sie den Schleier zurück, und er erkennt die verlassene Geliebte. Eine heftige Auseinandersetzung folgt (Seccorecitativ), und Don Juan weiß sich nur dadurch von der Wütenden zu befreien, daß er ihr sagt, Leporello werde ihr den Grund seiner Abreise und alles was sie zu wissen wünsche, erklären, und sich schleunigst aus dem Staube macht.

Nr. 4. Die Registerarie.

Leporello erklärt nun der Donna die „Gründe" seines Herrn auf seine Weise. Er zieht das bekannte Register hervor, in dem er über alle Liebschaften Don Juans genau Buch führt. Diese interessante Statistik weist ganz hübsche Zahlen auf, 640 in Italien, 231 in Deutschland, 100 in Frankreich, 91 in der Türkei,

„aber in Spanien schon 1003". (In der deutschen Übersetzung lauten die Ziffern wieder verschieden.) Die berühmte Registerarie ist schon in dem „Festin de Pierre" von De Villiers roh vorgebildet. Der Diener zählt dort einer betrogenen Schönen eine Unmasse von Liebschaften seines Herrn auf, die er nicht nur zahlenmäßig registriert, sondern alle beim Namen nennt.

D' autres ont eu par lui de semblables malheurs;
J' en connais plus de cent, Amarillis, Céphise,
Violante, Marcelle, Amarante, Bélise,
Lucrèce, qu'il surprit par un détour bien fin,

u. s. w., u. s. w. Die endlos aneinandergereihten Namen klingen fast wie eine lateinische Genusregel. Mit den Versen:

Et si je pouvois bien de tout me souvenir
De quinze jours d' ici je ne pourrois finir.

schließt der lange Bericht.

Mozart hat in seiner Registerarie aus dieser langweiligen und geistlosen Aufzählung ein Meisterstück feinsten Humors geschaffen. Die Arie (D-dur) zerfällt in zwei Teile. Der erste Teil (Allegro) berichtet von der ungeheueren Menge der Liebschaften Don Juans; die Verführten werden nach Heimat und Stand eingeteilt. Das wäre an und für sich auch etwas recht prosaisches. Aber Mozart hat hier seiner besten Laune die Zügel schießen lassen. Zuerst bildet nur das Streichorchester die Begleitung. Sobald aber Leporello die großen Zahlen nennt, da erscheinen die humoristisch-großsprecherischen abwärts gleitenden Skalen der Flöten und Fagotte, dazwischen ertönt das fröhliche Kichern der Oboen, in das nachher auch Flöten und Fagotte mit einstimmen. Und dann die wichtig thuenden Fermaten bei „Spanien" und das humoristisch-heroische Motiv, das die Zahl 1003 begleitet! Der zweite Teil (Andante con moto) schildert die Eigenschaften, die Don Juan bei jeder Gattung seiner Geliebten besonders schätzt. Die ruhige Kantilene, mit der dieser Teil einsetzt, bildet einen entzückenden Gegensatz zu

der Unruhe des ersten Teiles. Hier hat Mozart beinahe jedes Wort des (italienischen) Textes illustriert. Er schildert die Zierlichkeit der Blondine, die stolze Beständigkeit der Brünette, die Sanftheit der Frau mit hellem Teint, die majestätische Erscheinung der Großen und die trippelnden Schritte der Kleinen. Allem was Weiberkleider trägt, ob alt, ob jung, ob arm, ob reich, stellt der Verführer nach, „und was dann folgt, das können Sie sich, schöne Donna, wohl selbst denken." — Wir haben schon oben gesehen, daß bei dieser Arie leider die an den Bühnen übliche deutsche Übersetzung sich nicht genau mit dem italienischen Texte und infolgedessen auch nicht immer richtig mit dem Sinne von Mozarts Musik deckt, ja diesem sogar im zweiten Teile der Arie an verschiedenen Stellen widerspricht. Trotz alledem hat die Registerarie eine ungeheuere Popularität errungen, wozu das eigentümliche, auf einen langen, schlangenartigen Streifen geschriebene Namenregister des Leporello, das sich dem Gedächtnis des Zuschauers durch seine Absonderlichkeit einprägt, vielleicht nicht wenig beigetragen hat.

Das kurze Seccorecitativ der Donna Elvira nach der Arie wird gewöhnlich gestrichen.

Früher verwandelte sich die Scene nach der Registerarie in die „ländliche Gegend". Heute bleibt meistens die in der oben angedeuteten Weise arangierte Straßendekoration auch für die folgenden Scenen stehen. Das ist eine Erleichterung für die Regie und eine Zeitersparnis. Das Stehenbleiben der Dekoration hat indessen den einen Übelstand, daß Don Juan, der vor Donna Elvira flieht, immer wieder an denselben Ort zurückkehren muß, was nicht ganz dem Sinn der Handlung entspricht.

Nr. 6. Duett mit Chor.

Eine Bauernhochzeit tritt auf; Zerline und Masetto, Braut und Bräutigam, an der Spitze des Zuges. Das Orchester setzt mit einer frischen ländlichen Musik ein (Allegro; G-dur; $^6/_8$ Takt), deren Kunst in der höchsten Einfachheit besteht. Die volkstümlichen Terzengänge und die einfachen Accorde der sogenannten Naturharmonie herrschen vor. Zerline und Masetto singen allein, dann zusammen je eine Strophe des

Liedes; bei dem Ritornell setzt dann der Chor ein. Die kleine Scene ist voll unschuldiger Munterkeit.

Don Juan und Leporello treten auf (Seccorecitativ resp. Dialog). Kaum sieht unser Held die hübschen Bauerndirnen, so sucht er sich auch schon an sie heranzumachen. Zerline sticht ihm in die Augen. Er möchte den Bräutigam entfernen und trägt deshalb Leporello auf, den Bauern sein Schloß zu zeigen und sie zu bewirten (andere Lesart: sie in die nahe Schenke zu führen und sie dort freizuhalten), besonders aber für Masetto gut zu sorgen. Masetto will zwar nicht ohne Zerline gehen; Don Juan versichert ihn aber, daß er unbesorgt gehen könne, da seine Braut ja im Schutze eines Cavaliers zurückbleibe. Die darauf folgende Arie des Masetto: „Habs verstanden! Ja, mein Herr" (C-dur, C), die in alten Partituren irrtümlicherweise als „nachkomponiert" bezeichnet ist, wird sehr oft gestrichen. Sie gehört zu den weniger bedeutenden Nummern des Stückes.

Nr. 6. Arie des Masetto.

Nun ist Don Juan mit Zerline allein. Wie schon in den ältesten Bearbeitungen des Stoffes sucht auch Mozarts Don Juan das Bauernmädchen, das seinen Schwüren nicht trauen und seinem Bräutigam nicht untreu werden will, dadurch zu bereden, daß er ihm den Vorschlag macht, es auf der Stelle zu heiraten und zur gnädigen Frau zu machen. (Seccorecitativ, resp. Dialog.) Wir finden ähnliche Scenen fast in allen älteren Bearbeitungen. Im Burlador kommen zwei derartige Scenen vor, die des Don Juan mit der Fischerin Tisbea, und die mit der Bauernbraut Aminta. Und die Worte die Don Juan bei Molière an die Bäuerin Charlotte richtet:

Nr. 7. Duettino (Reich' mir die Hand).

„Quoi! une personne comme vous serait la femme d' un simple paysan! Non, non, c' est profaner tant de beauté, et vous n' êtes pas née pour demeurer dans un village" u. s. w. kehren beinahe wörtlich in Mozarts Seccorecitativ wieder:

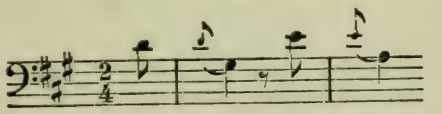
„Vi par che un onest' uomo
Un nobil cavalier, qual io mi vanto
Possa soffrir, che quel visetto d' oro,

Quel viso inzuccherato
Da un bifolcaccio vil sia strapazzato."

und:

„Voi non siete fatta
Per esser paesana; un' altra sorte
Vi procuran quegli occhi bricconcelli" u. s. w.

Auch bei Molière wendet die Bäuerin schon ein, daß man den „Herren" nicht trauen dürfe. Was Mozart aber hier das Übergewicht über alle seine Vorgänger giebt, das ist das herzige Duettino zwischen Don Juan und Zerline: „Reich mir die Hand, mein Leben" (Andante, A-dur) womit er die Scene krönt. Die Rede Don Juans mit der Hauptmelodie ist von bestrickendem Zauber, sanft einschmeichelnd und doch voll sinnlichen Begehrens. Zerline antwortet mit demselben Thema. Doch ist sie noch ängstlich, ihre Kantilene zittert in Sechzehntelsbewegung hin und her und kontrastiert so mit dem ruhigeren Gesange des Don Juan. Ein kleines (nur einen Takt umfassendes) Zwischenspiel, dem die Holzbläser die Klangfarbe verleihen, führt in die Wiederholung des Themas über, das aber nun in kürzeren Abschnitten auf beide Singstimmen verteilt ist und überhaupt etwas unruhiger und drängender auftritt. Der Widerstand Zerlinens ist gebrochen, und nach dem ungemein sinnlich lockenden



13.

(„O komm; o komm!") des Don Juan vereinigen sich die Stimmen beider zu einem frohbewegten Schlußsatze im $^6/_8$ Takt von ländlichem Charakter. Don Juan fällt hier sozusagen in den Volkston Zerlinens. Beide wollen nach Don Juans Villa eilen, um dort die Freuden „unschuldiger Liebe" zu genießen. Da tritt ihnen Donna Elvira entgegen. Sie durchschaut die Absicht Don Juans und will Zerlinen vor dem

Nr. 8. Arie der Donna Elvira, (O flieh den Bösewicht).

gewissenlosen Verführer warnen (Seccorecitativ oder Dialog.) In der Arie „O flieh den Bösewicht!" (Allegro; $^3/_4$; D-dur); verleiht sie ihren Gefühlen Ausdruck. Die kurze Arie ist nur vom Streichquartett begleitet, das aber die innere Bewegung Elviras trefflich schildert. Wiederum treten in der Begleitung die für Donna Elvira charakteristischen exaltierten Oktavenschritte auf. — Nachdem Elvira Zerline so gewarnt, führt sie sie hinweg, so daß Don Juan das Nachsehen hat. Aber noch mehr Mißgeschick zieht sich über Don Juan zusammen. Donna Anna und Don Octavio treten auf.

An einigen Bühnen wird gleich an dieser Stelle die nachkomponierte Arie des Don Octavio (Ein Band der Freundschaft) eingeschoben. Doch steht sie hier an einem unglücklichen Platze, da sie die Handlung ganz unnötig aufhält. Auch paßt das der Arie vorangehende Seccorecitativ des Don Octavio gar nicht hierher, da dieser die schwarze That Don Juans ja erst aus Recitativ und Arie der Donna Anna „Welch ein Schicksal!" kennen lernt. Die Arie des Don Octavio kann also ihre Stelle nur nach der Arie der Donna Anna erhalten.

Wie Don Octavio und Donna Anna auftreten, wissen sie noch nicht, daß Don Juan der Mörder des Komturs ist. Don Octavio ist Don Juans Freund (im Burlador ist dieses Freundschaftsverhältnis noch sehr stark betont) und möchte ihn bitten, ihm bei der Entdeckung des Mörders behilflich zu sein. In etwas heuchlerischer Gesinnung, äußerlich aber mit vollendeter Ritterlichkeit, stellt Don Juan der Donna Anna alles was er vermag, seinen Degen, sein Leben zur Verfügung. Aber wiederum tritt Donna Elvira dazwischen. Sie hat beobachtet, daß sich Don Juan der Dame und ihrem Begleiter höflich näherte, ihre Eifersucht erwacht aufs neue, und sie beeilt sich, Donna Anna vor dem Verräter zu warnen. Das schöne Quartett „Fliehe des Heuchlers glattes Wort" (Andante; C; B-dur) beginnt. Die von edlem Stolze getragene Anklage der Donna Elvira

Nr. 9. Quartett (Fliehe des Heuchlers glattes Wort).

Fliehe des Heuchlers glattes Wort,
Eh er dein Herz bestrickt!
Schleicht seiner Zunge Gift dir ein,
Hat er dich bald berückt.*)

bildet das Hauptthema. Donna Anna und Don Octavio gewinnen gleich Zutrauen zu Donna Elvira. Don Juan aber sucht ihnen einzureden, die Ärmste spreche im Wahne „Ihr Kopf hat sehr gelitten." Seine Singstimme tritt durch ihre unruhige Haltung in Gegensatz zu den anderen. Man hört, daß er nicht seine Überzeugung ausspricht sondern nach Ausflüchten sucht. Wie Donna Elvira den Widerstand Don Juans merkt, wird sie um so eindringlicher und leidenschaftlicher. Don Juan aber geht von einem zum anderen. Er macht Donna Anna und Don Octavio auf Elviras Erregung aufmerksam, die ihren anormalen Geisteszustand beweisen soll, dann sucht er wieder Elviren zu beruhigen, sie stürze sich und ihn ins Unglück, wenn sie nicht schweige. Dadurch reizt er aber die Erbitterte nur noch mehr. Wie sich nun Donna Elvira entfernt, benützt Don Juan die Gelegenheit, um auch von den ihm lästigen „Freunden" loszukommen. Er verabschiedet sich höflich unter dem Vorwande, er müsse der armen Verirrten nachgehen, damit kein Unglück geschehe.

Wie Donna Anna den Don Juan aber genauer ins Auge faßte, ist es ihr zur Gewißheit geworden, daß er und kein anderer der Mann sei, der vermummt bei ihr eingedrungen, sie zu verführen gesucht und ihren Vater ermordet hatte. Und nun erzählt sie Don Octavio die Schreckniße jener Nacht in einem groß angelegten Recitativ, das mit der darauffolgenden

Nr. 10. Recitativ und Arie der Donna Anna (Welch' ein Schicksal!)

*) Der italienische Text:

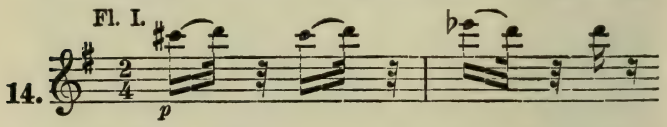
Non ti fidar, o misera,
Di quel ribaldo cor!
Me già tradì quel barbaro,
Te vuol tradir ancor.

klingt viel stolzer und ruhiger als die traditionelle deutsche Übersetzung; die beiden ersten Verse mögen noch angehn, aber die beiden letzten sind geschmaklos und geben den Kern der Rede nicht: „Mich hat er verraten, er wird es mit dir ebenso machen."

Arie: „Du kennst den Verräter" (Andante, C, D-dur) in welcher Donna Anna ihren Begleiter zur Rache auffordert, zu den Glanzstellen der Oper gehört. Singstimme und Orchester vereinigen sich zu höchstem tragischem Pathos; über den Reichtum des Instrumentalkolorits muß man staunen.

Nr. 11. Arie des Don Octavio (Ein Band der Freundschaft).

Nach dieser Arie kann dann auch am besten die schöne nachkomponierte G-dur-Arie des Don Octavio eingelegt werden, die ihres deutschen Textanfanges wegen (Ein Band der Freundschaft) den albernen Namen der „Buchbinderarie" erhalten hat. Nach der hochpathetischen Arie der Donna Anna wirkt die schöne Kantilene mit ihrer ruhigen Instrumentalbegleitung, in der die leise hingehauchten Flötenseufzer



als für den weichlich-sentimentalen Charakter des Don Octavio besonders bezeichnend auffallen, wie ein sanfter Trost. Bühnen, die den Don Juan in seiner „ursprünglichen Gestalt" wieder herstellen, von den „Schlacken der Zeit" reinigen wollen, lassen die schöne Arie leider ganz weg. So z. B. auch die Münchener Musteraufführung, die doch sogar die unbedeutende F-dur-Arie des Masetto beibehält. Aber leider giebt es auch nur noch wenige Sänger, die eine mozartsche Tenorarie wirklich schön singen können. Man drückt sich gern darum herum, wie um eine undankbare Aufgabe.

Wieder treten Don Juan und Leporello von verschiedenen Seiten auf und treffen auf der Bühne zusammen. Leporello berichtet, wie er, den Anordnungen des Herrn gemäß, die Bauern in der Villa zu unterhalten gesucht und ihnen reichlich zu trinken gegeben habe. (Wo eine Schenke angenommen wird, geschieht das Traktieren der Bauern in dieser). Da sei plötzlich Donna Elvira mit Zerline auf der Bildfläche erschienen und habe den Bauern alles Schlechte von Don Juan erzählt und sie vor ihm gewarnt. Schließlich habe er sie bei der Hand genommen und auf die Straße

hinausgeführt. Zu Leporellos Verwunderung ist Don Juan über diesen Mißerfolg ganz vergnügt. „Die Sache ist im Gange," sagt er, „nun gilt es sie zu vollenden." Und nun giebt er dem Leporello den Auftrag, ein großes Ballfest zu veranstalten, Mädchen dazu einzuladen, soviel er wolle, und wo er sie finde; der Wein möge den guten Leutchen die Köpfe warm machen, es soll lustig hergehen, alle Tänze, Menuett, Allemande, oder ganz verrücktes Zeug, alles soll durcheinander getanzt werden, ohne feste Ordnung, wie jeder wolle. Wenn dann ein rechter Trubel entstanden, so wolle er mit dieser und jener anzubändeln suchen, und morgen früh werde er dann wohl etwa zehn neue Namen in sein Register eintragen können. Nr. 12. Die Champagnerarie.

Das ist der Inhalt der sogenannten Champagnerarie (Presto; $^2/_4$; B-dur), in der — von Champagner gar nicht die Rede ist. Die Arie ist kein sogenanntes „Trinklied," sie ist nur eine mit höchster Lebendigkeit und in bester Laune gegebene Anweisung zur Vorbereitung eines Festes, nichts weiter. Aber die so ganz einzige Komposition ist von jeher als etwas ganz besonderes betrachtet worden. Schon früh hat man das perpetuummobileartige Spiel der Melodie mit dem unaufhörlichen Spiel der Perlen im Champagnerkelch verglichen, und das ganze Tonstück erschien in seiner überschäumenden Lebendigkeit, mit seinem feurigen und doch wieder so leicht tändelnden Charakter, wie Champagner. Und da sich in allen Theaterstücken der französische Schaumwein ungemein leicht und gern einbürgert, so hat die deutsche Übersetzung für den allzu gewöhnlichen Wein keck den edlen Champagner gesetzt. Aber so oder so: das Champagnerlied ist eine der geistreichsten Kompositionen, die wir überhaupt besitzen.

Nach dem Champagnerlied soll sich die Scene in Don Juans Garten verwandeln. Meistens bleibt aber auch in dieser Scene noch die schon beschriebene Straße stehen. Dadurch wird die Klarheit der Handlung etwas getrübt; denn die Bauern samt Masetto und Zerline befinden sich ja bereits in Don Juans Villa, wo sie sich unter Leporellos Aufsicht gütlich thun.

Bleibt nun die Straße stehen, so weiß man nicht recht, warum Don Juans Gäste die Villa plötzlich verlassen und dann später wieder dahin zurückkehren. Da muß nun wieder die „Schenke" helfen. Die Bauerngesellschaft befindet sich noch mit Leporello in der Schenke und wird erst später durch Don Juan selbst nach der Villa hinübergeführt.

Nr. 13. Arie der Zerline (Schmäle, tobe, lieber Junge)

Masetto und Zerline treten auf. Letztere fühlt sich schuldig und möchte den Bräutigam, der ihr ob ihrer Untreue grollt, gerne wieder versöhnen. Sie singt die herzige Arie: „Schmäle, tobe, lieber Junge!" (Andante gracioso; F-dur; $^2/_4$) eines der lieblichsten Gesangstücke, die je geschrieben wurden. Ungemein süß und innig klingt die von einem obligaten Cello umschmeichelte Melodie, bittend und neckisch zugleich. Und wieviel Abwechselung Mozart in die einfache Weise zu legen weiß. Bald spielen die Violinen die Melodie mit, dann die Holzbläser, bei der Wiederholung erscheint dann das Hauptthema variiert; und wieder wird — wie seinerzeit beim Duettino — die Einigkeit der Liebenden durch einen munteren Schlußteil im $^6/_8$ Takt (Ha, da hab' ich's liebe Händchen) geschildert. Durch ein so lieblich einschmeichelndes Wesen müßte der grimmigste Bärbeiß versöhnlich gestimmt werden, wieviel mehr also der verliebte Masetto. Aber Zerline hört Don Juan kommen und will entfliehen. Da erwacht die Eifersucht Masettos aufs Neue.

Nr. 14. Erstes Finale.

Hier setzt nun das erste Finale ein, d. h. von dieser Stelle an bis zum Schlusse des Aktes ist die Oper „durchkomponiert". Aber nicht durchkomponiert im heutigen Sinne als einheitlicher Satz, sondern die mannigfaltigsten Formen schließen eng aneinander an; Bildchen reiht sich an Bildchen, je verschiedener die einzelnen Stücke, jemehr Abwechselung herrscht, umso besser; nur muß alles auf eine große Schlußsteigerung hinarbeiten. Die beiden Finale des Don Juan sind in dieser Beziehung Meisterwerke.

Das Finale beginnt mit einem Duettartigen Satze (Allegro assai; C-Dur; C). Masetto will sich in der Laube verstecken, derweil soll Zerline auf Don Juan

warten, Masetto wolle dann von seinem Verstecke aus beobachten, wieweit es Don Juan mit Zerline zu treiben wage. Fanfaren erschallen, ähnlich wie in der Ouvertüre; der Satz nimmt einen festlichen Charakter an. Don Juan erscheint mit vier prächtig gekleideten Dienern und lädt die Bauern ein, in die Villa einzutreten, wo das Ballfest beginnen soll. Die Diener wiederholen die Einladung im Chor und geleiten die Gäste. Nur Don Juan, Zerline und Masetto in seinem Verstecke bleiben auf der Bühne zurück. Die Abenddämmerung ist eingetreten. Ein Andantesatz (F-dur; $^3/_4$) folgt, der die Abendstimmung ganz köstlich malt. Die Scene ist völlig dem Leben abgelauscht und dennoch in lauter Schönheit getaucht. Don Juan folgt Zerline. Sie sucht ihm auszuweichen; er wird dringender. Das Ganze ist eine Parallele zum Duettino („Reich mir die Hand"); aber alles ist hier noch intimer, heimlicher. Schließlich sucht Don Juan Zerline in die Laube zu drängen. Da tritt Masetto daraus hervor. Don Juan ist aber keineswegs lange verlegen. Er kanzelt den Masetto ab, warum er Zerline, die sich so sehr nach ihm sehne, allein lasse, und fordert dann beide auf, mit ihm in die Villa zu kommen, von woher man eine fröhliche Tanzweise schallen hört, während das Theaterorchester kurze Zeit (acht Takte) schweigt. Das Hauptorchester setzt wieder ein und die Stimmen Don Juans, Zerlines und Masettos vereinigen sich zu einem kurzen Terzett.

Während diese drei in der Villa verschwinden, treten Donna Anna, Donna Elvira und Don Octavio auf, alle drei in schwarzen Dominos und maskiert. Der Satz nimmt eine düstere, unheimliche Färbung an (D-moll). Wie ein geheimnisvolles Flüstern klingen die Sechzehntelfiguren der Geigen. Es ist das Kolorit einer Verschwörerscene. Die drei Verschworenen, die Don Juan, wenn möglich, in eigener Schlinge fangen wollen, sprechen sich gegenseitig Mut zu; mehr im Wechselgesang als in einem eigentlichen Terzett. Nun schweigt das Orchester wieder, und von Don Juans Villa klingt, von einem zweiten auf der Bühne placierten Orchester gespielt, das weltbekannte Menuett herüber.

Orchester auf der Bühne.

Der Effekt mit den verschiedenen Orchestern war zu Mozarts Zeiten und überhaupt in der älteren Zeit nichts sehr Ungewöhnliches. Besonders waren im vorigen Jahrhundert sogenannte „Echos" sehr beliebt und wurden in ganz ernsthaften Musikstücken angewandt. Es war also nichts Neues, was Mozart mit seinem Doppelorchester in Don Juan einführte, er hat nur eine Einrichtung, die seiner Zeit geläufig war, aufgegriffen und in genialer Weise zur Hervorbringung ganz bestimmter theatralischer Wirkungen verwandt.

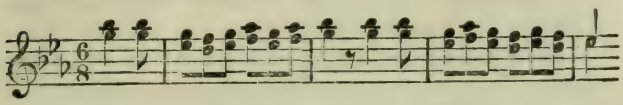
Während das Menuett ertönt, sind Don Juan und Leporello auf dem Balkon (oder am Fenster) der Villa erschienen. Der Diener macht den Herrrn auf die Masken aufmerksam und erhält den Befehl, sie einzuladen. Leporello ruft — immer unter den Klängen des Menuetts — die Masken an, und diese sagen dankend zu. Nun tritt Leporello zurück. Das Menuett verstummt, und das allgemeine Orchester setzt wieder ein. Die drei Verschworenen aber treten zusammen und richten ein Gebet zum Himmel, auf daß ihr Racheplan gelingen möge. Diese Stelle ist unter dem Namen „Maskenterzett" berühmt geworden. In feierlichem Adagio und nur von Bläsern begleitet (ohne Streichquartett) bewegen sich die Stimmen in künstlichen Verschlingungen und doch mit wunderbarer Freiheit und Durchsichtigkeit dahin. Wie das Verhängnis selber schreiten die drei düsteren Gestalten nach Don Juans Festsaal.

Das Maskenterzett.

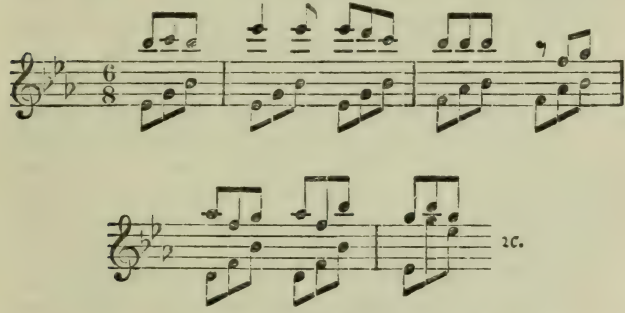
Der Festsaal.

Die Bühne verwandelt sich nun in den großen Festsaal in Don Juans Villa. Alles ist glänzend erleuchtet. Drei getrennte Orchestertribünen sind mit Musikern besetzt. Auf der größten Tribüne in der Mitte des Hintergrundes befindet sich ein vollständig besetztes Orchester. Es ist dies Don Juans Hauskapelle, und die Musiker tragen deshalb seine Livree. Auf den beiden kleineren Tribünen zu beiden Seiten des Saales haben nur ein paar Violinen und Bässe Platz genommen; es sind die Bauernmusikanten, die zur Hochzeit Zerlinens aufspielen sollten. Vorläufig ist aber noch keines dieser drei Orchester in Thätigkeit.

Im Saale herrscht reges Leben. Das (wirkliche) Theaterorchester intoniert einen frischen Allegrosatz im $^{6}_{8}$ Takt, der teils an die ländlichen Motive des Bauernchores erinnert:



teils einer feineren, vornehmeren — wenn man will „städtischeren" — Fröhlichkeit angehörende Motive aufweist:



Das entspricht genau der sich im Saale bewegenden aus Bauern und Städtern gemischten Gesellschaft. Don Juan und sein Diener fordern zur Fröhlichkeit und zum Genusse auf, dabei sucht sich ersterer immer mehr Zerlinen zu nähern. Die muntere Scene schließt mit Ganzschluß ab, und sofort ändert sich das ganze Kolorit. Unvermittelt tritt C-Dur ein, majestätische Fanfaren erschallen. Die drei Masken betreten den Saal, von Leporello und von Don Juan feierlichst begrüßt. An diese Begrüßung schließt sich das berühmte Hoch auf die Freiheit.

Das Hoch auf die Freiheit.

Es ist damit ursprünglich nichts weiter gemeint als ein einfaches Hoch auf die Maskenfreiheit. Aber Don Juan ist diese Maskenfreiheit zugleich Symbol seines freien Lebens. Zudem müssen wir in Betracht ziehen, daß die Oper zwei Jahre vor der Erstürmung der Bastille geschrieben ist, und was das bloße Wort „Freiheit" der damaligen Welt bedeutete; und vor

allem dürfen wir nicht vergessen, was das Wort Freiheit für den sein ganzes Leben lang unter dem Zwang widerlichster und unnatürlichster Abhängigkeit seufzenden Mozart bedeutete, dann werden wir uns kaum wundern, daß dieses einfache Hoch auf die Maskenfreiheit in der Komposition die ungeheuersten, weit über die Grenzen der vorliegenden dramatischen Situation hinausgehenden Dimensionen angenommen hat. Das Theater und die Handlung ist für den Augenblick ganz vergessen, in dem majestätischen Marsch, der sich auf die Stelle aufbaut, grüßt die ganze Menschheit die neu aufgehende Sonne, grüßt das scheidende achtzehnte Jahrhundert des ancien régime die neue Zeit. Es ist vor allem aber auch die geistige und die moralische Freiheit, die Don Juan in diesem berühmten Hoch begrüßt. Hier ist die Stelle, wo Mozart über den Zeitraum eines Jahrhunderts hinüber Friedrich Nietzsche die Hand reicht. Mozart war kein Freigeist im Sinne der Aufklärungszeit, er war noch viel weniger ein moderner Umstürzler, aber die Sehnsucht nach Befreiung aus den kleinlichen gesellschaftlichen und moralischen Fesseln, in denen seine Künstlerseele schmachtete, hat ihn hier gleichsam zum Propheten eines neuen Jahrhunderts gemacht.

Das Hoch auf die Freiheit hat, so unvermittelt der Ausbruch auch erfolgt, auf die Zuhörer stets die größte Wirkung gemacht, die sich erst in der letzten Zeit etwas abzuschwächen beginnt. Deshalb wollte man das Hoch auch recht mächtig hören. Bald genügten die Singstimmen der Solisten nicht mehr; der ganze Chor mußte mit einstimmen, aus dem Hoch an die Freiheit wurde ein „Freiheitschor", — den man heute noch an den meisten Bühnen hören kann, — und schließlich wurde die mächtige Wirkung dieses „Chores" und die geniale Verwendung der Massen Mozart selber noch als besonderes Verdienst angerechnet, obgleich er an diesem „Chore" ganz unschuldig ist.

Diese Stelle des Don Juan ist jedenfalls ein lehrreiches Beispiel dafür, wie die Zeit selbst an großen Kunstwerken mitschafft und sie manchmal sogar über den Willen ihres Schöpfers hinaus ummodelt.

Der Ball.

Das Hoch auf die Freiheit ist das Zeichen zum Beginn der eigentlichen Festlichkeit. Die Reihen ordnen sich zum Tanze. Das eigentliche Theaterorchester verstummt wieder. Dafür setzt das erste Bühnenorchester, Don Juans Hauskapelle, die im Hintergrunde in der Mitte des Ballsaales plaziert ist, mit dem Menuett ein. Und nun macht Mozart ein kontrapunktistisches Kunststück. Während das erste Orchester das Menuett weiter spielt, und im Saale die Handlung ihren Fortgang nimmt, beginnt das zweite Orchester die Instrumente zu stimmen und setzt ein, aber mit einem ganz anderen, bäurischen Tanz, in ganz anderem Rhytmus.

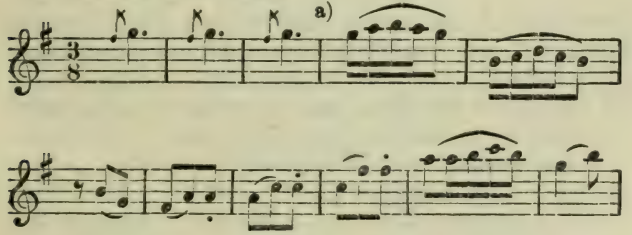
Die 3 Bühnenorchester.

2. Orchester a. d. Bühne.

17.

Je ein Viertel dieses Hopsers hat die Zeitdauer eines Viertels des Menuetts, so daß auf je zwei Takte des Menuetts je drei Takte dieses Bauerntanzes entfallen. Aber bald darauf stimmt auch das dritte Orchester und setzt, während Menuett und Hopser weiter gehen mit einem Walzer (Ländler) ein:

3. Orchester a. d. Bühne.



18.

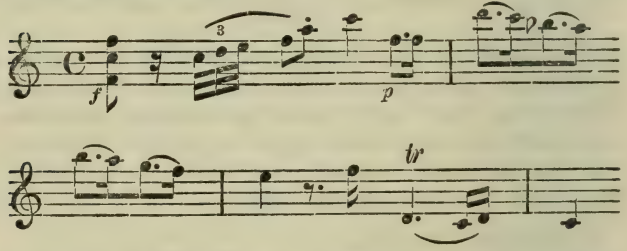
Von diesem Ländler, dessen Thema nach den drei Anstrichtakten im vierten Takte bei a) beginnt, entfällt je ein ganzer Takt auf jedes Viertel des Menuetts.

Unterdessen ist im Saale nach diesen verschiedenen Weisen getanzt worden. Leporello hat den Masetto ganz in Beschlag genommen, und so findet Don Juan Gelegenheit im wachsenden Trubel des Festes mit

Die Schlußscene.

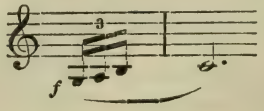
Zerline in ein Seitengemach zu verschwinden. Plötzlich tönt in das festliche Treiben hinein der Hilfeschrei Zerlinens. Damit beginnt der letzte Satz des Finale. Die Orchester auf der Bühne verstummen. Dafür nimmt das wirkliche Theaterorchester nun wieder das Wort. Es schildert in auf- und abwogenden Passagen die allgemeine Verwirrung. Die Musikanten eilen von den Tribünen, die Gäste ziehen sich zurück. Don Octavio mit den beiden Damen eilt nach der Seite, woher die Hilferufe schallen. Da erscheint Zerline, hinter ihr Don Juan mit bloßem Degen, den sich ängstlich wehrenden Leporello hinter sich her schleppend. Er thut so, als ob der Diener Zerline habe vergewaltigen wollen, und als ob er ihn dabei ertappt habe. Das theatralische Pathos, mit dem die Streicher die Scene begleiten:

19.

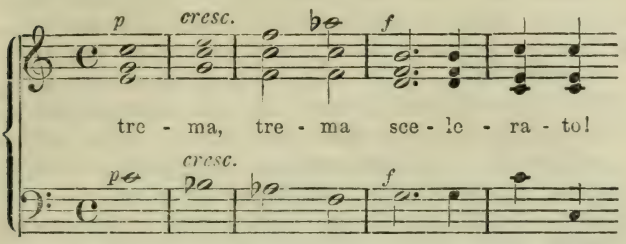


beweist, daß der ganze Auftritt nur ein erlogenes Spiel ist. Die drei Verschworenen lassen sich dadurch auch nicht täuschen; sie nehmen ihre Gesichtsmasken ab und geben sich Don Juan zu erkennen: „Du kannst uns nicht mehr täuschen; wir wissen alles.“ Furchtbar tönt das dreimal von Allen wiederholte Wort „alles“ (tutto) — im deutschen Text: „bebe!“ — dem Übelthäter entgegen. Und nun bricht der Schlußsatz los, wie ein Donnerwetter. Nachdem das Orchester mit dem (aus der Jupitersinfonie bekannten) dreimaligen Anlauf

20.

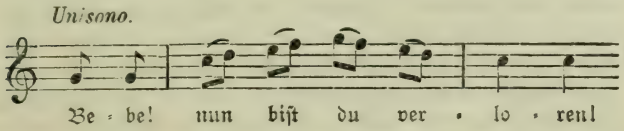


eingesetzt hat, fällt das ganze Ensemble mit dem:



21.

(„Bebe, schwarzer Missethäter") ein. Wie die Wogen eines aufgeregten Meeres dringen die Tonfluten auf Don Juan ein.



22.

tönt es ihm immer wieder entgegen. Im ersten Augenblick ist Don Juan erschüttert. Aber er faßt sich. Und wenn die Welt zusammenbräche, er würde nicht zagen: „Freie Geister zu erschüttern, g'nügen solche Blitze nicht!" Er faßt den Degen fester, bahnt sich einen Weg mitten durch seine Widersacher, die ihn nicht anzutasten wagen, und entflieht.

So endet das erste Finale, das gewissermaßen eine Parallele zur Katastrophe darstellt. Der menschlichen Rache ist Don Juan entronnen, der göttlichen, die seiner harrt, wird er nicht entrinnen.

* * *

Zweiter Akt.

Der zweite Akt beginnt mit einem Duett zwischen Don Juan und Leporello. Die Scene stellt die Straße vor dem Hause der Donna Elvira dar. Leporello will sich wieder einmal von Don Juan trennen, dessen Leben und Treiben ihm zu bunt wird. Es scheint ihm gefährlich, bei einem solchen Herrn länger auszuharren. Zudem wird er schlecht behandelt. Das kleine Duett (Allegro assai; G-dur; $^3/_4$) leitet den Akt

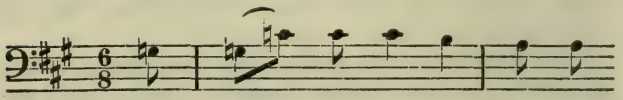
Nr. 15. Duett. Don Juan u. Leporello (Gieb dich zufrieden.

munter ein und bildet gleichsam ein Pendant zu dem „Keine Ruh bei Tag und Nacht" des ersten Aktes.

In dem darauffolgenden Seccorecitativ (oder Dialog) zerstreut Don Juan durch Geld die letzten Bedenken Leporellos, und beide sind wieder einig. Don Juan hat es diesmal auf die Kammerzofe der Donna Elvira abgesehen. Um sich ihr besser nähern zu können, — so behauptet er wenigstens — tauscht er mit Leporello Hut und Mantel, so daß man ihn in der Dunkelheit für den Diener, diesen aber für den Herrn halten kann. Kaum ist das geschehen, so erscheint Donna Elvira auf dem Balkon und das A-dur-Terzett (Andantino; $^6/_8$) beginnt. Donna Elvira klagt den Sternen und den Abendlüften ihr Leid mit einer der schönsten Melodien, die Mozart je geschrieben hat: „O Herz, hör' auf zu schlagen". Nun stellt sich Don Juan hinter Leporello und antwortet auf den Gesang Elvirens, indem er den vor ihm stehenden Leporello, der ihn selber vorstellen soll, wie eine Puppe dirigiert und ihn schmachtende Bewegungen ausführen läßt. Er nimmt die innige Melodie Elvirens auf und spielt den reuigen Sünder, schließlich bittet er sie gar, herunter zu kommen, und fällt dabei bereits in den Ton des nachfolgenden berühmten Ständchens.

Nr. 16. Terzett: Donna Elvira, Don Juan, Leporello (O Herz, hör' auf zu schlagen).

23.



Di - scen - di, o gio - ja bel - la

Zuerst ist Donna Elvira noch sehr ungehalten, aber sie vergiebt nur allzugern, während Leporello, der Don Juans Rolle spielen soll, über diese Willfährigkeit keineswegs entzückt ist. Das ganze Terzett ist melodisch eines der bestrickendsten Stücke der Oper.

Seccorecitativ oder Dialog: Donna Elvira erscheint. Leporello muß sich ihr als Don Juan nähern und sie von dannen führen. Die Rolle beginnt ihm zu behagen. Sobald die beiden verschwinden, ergreift Don Juan die Mandoline und singt das weltberühmte und weltbekannte zierliche Ständchen, (Canzonetta)

Nr. 17. Das Ständchen.

das als ein wahres Juwel volkstümlicher Kunst im edelsten Sinne des Wortes gelten kan.

Aber statt der erwarteten Kammerzofe erscheint Masetto mit einer Schar Bauernburschen auf der Bildfläche. Sie sind mit allerhand Gewehren und Prügeln bewaffnet und wollen Don Juan zu Leibe gehen. Von dem vermeintlichen Leporello suchen sie den Aufenthalt Don Juans zu erforschen. Don Juan, der die Rolle des gegen seinen Herrn aufgebrachten Dieners naturgetreu spielt, verspricht ihnen zur Rache zu verhelfen. In einer wunderhübschen, humoristischen Arie (Andante con moto; F-dur; C) teilt er die Schar erst in Gruppen, schickt dann einen Teil nach dieser, einen anderen nach jener Richtung und bleibt schließlich mit Masetto allein als Wachposten zurück. Er fragt den Tölpel, ob er auch genügend bewaffnet sei, und dieser ist so einfältig, ihm Muskete und Pistolen vorzuweisen. Don Juan nimmt sie ihm ab, dann prügelt er ihn tüchtig durch und macht sich aus dem Staube.

Nr. 18. Arie Don Juans (Ihr geht nach jener Seite hin).

Nun fügt Mozart wieder eine reizende Scene ein. Zerline kommt mit einer Laterne, um ihren Masetto zu suchen. Sie findet ihn jammernd und stöhnend und verspricht ihm Heilung für alle seine Schmerzen in der entzückenden Arie: „Wenn du fein fromm bist" (Gracioso; C-dur; $^3/_8$), die zu den kostbarsten Perlen Mozartscher Kunst gehört. Sie atmet die warme Sinnlichkeit einer südlichen Sommernacht. Die wunderbar innige Melodie, die weichen Begleitungsfiguren der Blasinstrumente, die überall aufblitzenden, wie sinnliche Schauer wirkenden Triller, lassen die Freuden ahnen, die Masetto erwarten. Und obgleich Mozart hier beinahe bis an die Grenze des Darstellbaren geht, so ist das Ganze doch von einem milden keuschen Licht umflossen. In dieser heiteren unschuldsvollen Sinnlichkeit herrscht wahrhaft hellenischer Geist.

Nr. 19. Arie der Zerline (Wenn du fein fromm bist).

Die Scene verwandelt sich: Die Bühne stellt die halb und halb als öffentlicher Durchgang dienende Vorhalle im Erdgeschosse des Hauses der Donna Anna vor. Links und rechts Thüren. Die ins Frei-

führenden Arkaden sind teilweise durch Gitter verschlossen. Es ist Nacht.

Hierher haben sich Donna Elvira und Leporello verirrt. Letzterer möchte die Schöne gerne los werden und sucht deshalb zu entschlüpfen. Ängstlich harrt Donna Elvira auf seine Wiederkehr, er aber kann in der Dunkelheit den rechten Ausgang nicht finden. Nun treten nacheinander Donna Anna und Octavio mit Fackelträgern, dann Masetto mit Zerline auf. Alle dringen auf Leporello ein, den sie für Don Juan halten; Donna Elvira bittet für ihn um Gnade; denn auch sie hält ihn für den bekehrten und ihrer Liebe wieder zurückgegebenen Don Juan. Da weiß sich Leporello nicht mehr zu helfen. Er bittet um Erbarmen: „Ich bin der Rechte nicht, 's ist nur sein Kleid". Entsetzen ergreift alle über diesen neuen Streich.

Nr. 20. Sextett (In des Abends stillen Schatten).

Das große Sextett (Andante; Es-dur; C), zu dem Mozart diese Scene musikalisch gestaltet hat, ist neben den beiden Finale die größte Ensemblenummer der Oper. Auch hier folgt der Komponist getreu der Handlung, indem er charakteristische Sätze aneinanderreiht. Der erste Teil drückt die Besorgnis Elvirens und die Furcht des vergeblich nach einem Ausgang suchenden Leporello aus; dann folgt ein ungemein edel gehaltener Zwiegesang zwischen Don Octavio und Donna Anna. Mit dem Auftritt Masettos und Zerlinens nimmt darauf die Musik einen leidenschaftlichen Charakter an und der Schlußsatz, der das Entsetzen über die neue Schandthat ausdrückt, zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit dem Schlußsatze des ersten Finale.

Nr. 21. Arie des Masetto (Gebt Pardon).

Nach einem kurzen Seccorecitativ bittet Leporello in einer Arie (Allegro assai; G-dur; C) „Gebt Pardon, großmütge Seelen" um Gnade, indem er erzählt, daß er nicht aus eigenem Antrieb, sondern nur im Auftrage seines Herrn gehandelt habe, und nimmt dann plötzlich die Gelegenheit wahr, um zu entwischen. Diese Arie wird bei den Aufführungen oft als überflüssig gestrichen.

Nr. 32. Arie des Don Octavio (Thränen vom Freund getrocknet).

Don Octavio ist nach allem, was er erfahren hat nun völlig überzeugt, daß nur Don Juan der Mörder des Komturs sein kann, und nochmals schwört er,

Rache zu nehmen. „Tröstet meine teure Geliebte", spricht er zu den Umstehenden, „sagt ihr, daß ihr Kummer bald ein Ende nehmen soll, daß ich das ihr zugefügte Unrecht zu rächen gehe und erst dann wieder zurückkehren will, wenn ich ihr die Botschaft bringen kann, daß sie blutig gerächt ist." Das ist der Inhalt der Arie des Don Octavio (Andante grazioso; B-dur; C), die leider durch die dem Sinne des italienischen Textes geradezu widersprechende deutsche Übersetzung einen ganz widersinnig sentimentalen Anstrich erhalten hat. Der gewöhnlich gesungene deutsche Text mag als ein abschreckendes Muster blühenden Opernblödsinns wörtlich hier stehn:

„Thränen vom Freund getrocknet,
„An seiner Brust vergossen,
„Bald ist aus euch geflossen
„Der ewgen Treue Quell;
„Laß über dir den Himmel
„Mit Schrecken sich umtürmen,
„Naht dir bei ihren Stürmen
„Dein Freund, dich zu beschirmen,
„Dein Himmel bleibt dann hell."

Die Schönheit der Arie steht über jeder Kritik erhaben. Sogar der unsinnige deutsche Text konnte diesen Tönen nichts von ihrer Weihe und ihrer ergreifenden Innigkeit rauben. Doch ist dieser Text zum guten Teil schuld daran, daß in unseren Don Juan-Vorstellungen Don Octavio oft eine gar so klägliche Rolle spielt, da ihm hier der einzige Moment, wo er sich männlich aufraffen könnte, durch den unglückseligen Text sentimental verwässert wird.

Eingeschobene Scene und Arie.

An die Arie fügt sich eine burleske Scene. Die Bauernburschen schleppen an einem Strick den Leporello herbei, der nach seiner Arie (oder gleich nach dem Sextett) das Weite gesucht hatte. Zerline verhöhnt ihn und bindet ihn mit dem Stricke an die Wand. Ein Duett zwischen Leporello und seiner Peinigerin (Allegro moderato; C-dur; C) entwickelt sich. Schließlich gelingt es Leporello sich zu befreien, indem er das Fensterkreuz oder das Stück Wand, woran er an-

gebunden ist, losreißt und entflieht. Wie Zerline den Gefangenen der herbeigeholten Donna Elvira zeigen will, ist er über alle Berge. Dieses, wie wir schon oben sahen, nachkomponierte Duett wird nun überall mit samt den damit verbundenen Seccorecitativen oder Sprechscenen, gestrichen, zum Vorteil der Handlung, die gerade an dieser, dem tragischen Ende zu drängenden Stelle, den derbkomischen Ton dieses Einschiebsels nicht verträgt.

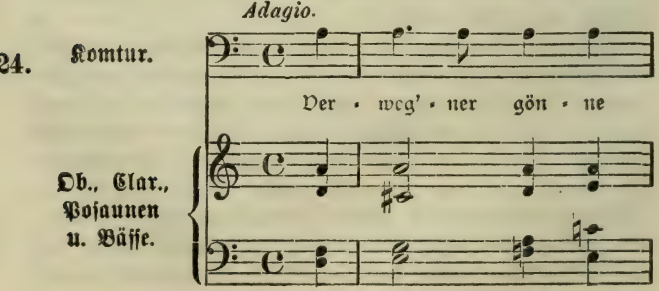
Nr. 23. Recitation Arie der Donna Elvira (In welchem Dunkel von Sorgen).

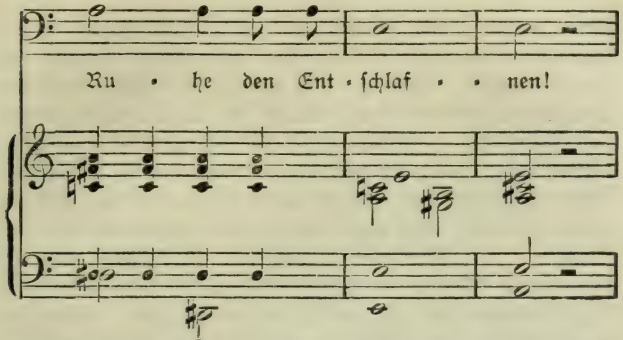
An dieser Stelle wird meistens die ebenfalls nachkomponierte Arie der Donna Elvira „Mich verläßt der Undankbare" (Allegretto; Es-dur; C) mit vorangehendem Recitativ: „In welchem Dunkel der Sorgen" eingeschoben. Einige Bühnen stellen diese Arie der Donna Elvira immer noch — nach dem Vorschlage Rochlitz's — unmittelbar hinter die Registerarie. Diese Anordnung ist jedenfalls falsch, da Mozart selbst der Arie den Platz im zweiten Akte anwies, wie aus dem Textbuch des Sängers Bassi hervorgeht. Auch diese Arie, die einen etwas spröden akademischen Charakter trägt, wird heute übrigens vielfach ganz fallen gelassen. —

Die Kirchhofscene. Nr. 24. Duett: Herr Gouverneur zu Pferde).

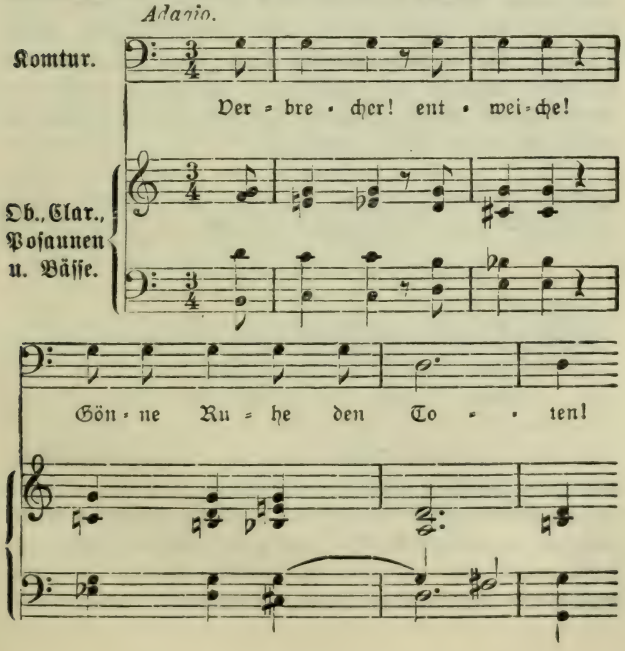
Die Scene verwandelt sich wieder. Das Theater stellt einen von einer Mauer umschlossenen Friedhof dar mit verschiedenen statuengeschmückten Gräbern; darunter das Grab des Komturs mit einem Reiterstandbild.

Don Juan klettert über die Mauer. Er hat einem Mädchen nachgestellt, sie hat Lärm geschlagen, man hat ihn verfolgt, und nun hat er sich hierher gerettet. Bald erscheint auch Leporello. Herr und Diener erzählen sich ihre Abenteuer, da ertönt plötzlich eine Stimme:



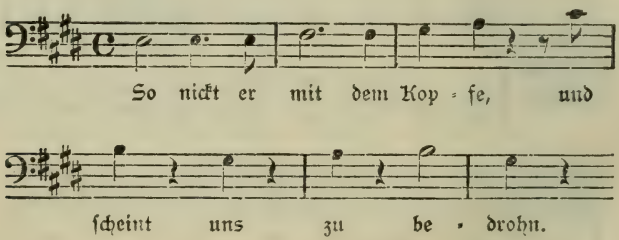


Die Begleitung der Posaunen, die hier Mozart zum ersten und einzigen Male in der Oper verwendet, geben den in starrem psallodierendem Tone vorgetragenen Worten ein eigenartig düsteres und geisterhaftes Kolorit. Leporello erschrickt und ruft: „Er ist ein Geist, ein Gespenst!“ Don Juan legt ruhig die Hand an den Degen und späht umher, wo der Sprecher verborgen sein könne. Da ertönt die geheimnisvolle Stimme zum zweiten Male:



Nun meint Don Juan, es müsse sich wohl Einer irgendwo versteckt haben, der sich einen Scherz mit ihm erlaube. Wie er sich überall umsieht, um den Spaßvogel zu entdecken, erblickt er das Reiterstandbild des Komturs. „Ist das nicht die Statue des Komturs? Lies einmal, was darunter steht!" sagt er zu Leporello. Der entziffert mit Angst und Schrecken die Worte: „Den Frevler, der mich gemordet, erwartet hier die Rache!" — „Der alte Erznarr! Sag ihm, daß ich ihn heute Abend zu Tisch erwarte!" Leporello will diese fürchterliche Einladung nicht bestellen; aber Don Juan droht ihm, ihn auf der Stelle zu töten und gleich hier zu begraben, wenn er seinen Befehl nicht ausführe. Und nun beginnt vor der Statue das Duett zwischen Don Juan und Leporello: „Herr Gouverneur zu Pferde!" (Allegro; E-dur; C), das wie ein Stück grotesken Shakespeareschen Humors anmutet. Es ist wiederum ein unübertroffenes Meisterstück musikalischer Schilderungskunst. Die Sechzehntelsnoten der Geigen malen die entsetzliche Angst des armen Teufels, über die wir an dieser Stelle nicht einmal recht lachen können. Je verwegener sich Don Juan geberdet, um so mehr schleicht sich, trotz aller Komik, das Grauen in die Brust des Zuschauers. Welch greifbare Realistik liegt nur allein in der Stelle:

26.



Und wie nun Don Juan selbst zur Statue herantritt, und das dumpfe von dem langgezogenen tiefen Hornton begleitete „Ja" ertönt, da wird der Freigeist selber unsicher, wenn er sich's auch nicht merken läßt. Er weiß nicht, was er von der Sache denken soll, und macht sich mit seinem Diener schleunigst davon.

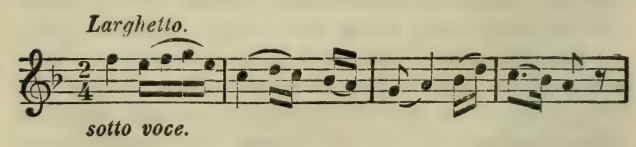
Die eben geschilderte Scene gehört zu den wichtigsten der Oper. Sie wurde deshalb von jeher auch dekorativ möglichst effektvoll ausgestattet und nahm daher die ganze Bühnentiefe in Beschlag. Um nun das Theater für das Finale herrichten zu können, das natürlich ebenfalls die ganze Bühnentiefe erforderte, mußte zwischen diesem und der Kirchhofscene eine Scene für kurze Bühne eingeschaltet werden, damit die Maschinisten Zeit zum umbauen und zum verwandeln hatten. Diesem Umstande verdankt wahrscheinlich die Scene der sogenannten Briefarie einzig ihre Entstehung und ihre Daseinsberechtigung; denn für den Aufbau und den Fortgang der dramatischen Handlung ist sie ganz zwecklos. Die Scene spielt in einem Zimmer, das früher durch Herablassen eines Prospektes, der eine Zimmerwand mit Mittelthür zeigte, in der zweiten Gasse auf höchst einfache Weise hergestellt wurde. Hier suchte Don Octavio Donna Anna wieder zu trösten und machte ihr sanfte Vorwürfe, daß sie, ganz ihrem Schmerze hingegeben, gar nicht mehr an ihre Liebe denke, das sei grausam; worauf dann Donna Anna mit dem Recitativ: „Ich, grausam!" einsetzte. Da nun der gute Don Octavio allzu oft in ähnlicher Situation aufzutreten hat, und vielleicht auch aus reinen Bequemlichkeitsgründen, suchte man die Scene später auch ohne die Mitwirkung des Don Octavio zu gestalten. Es wurde daher der Donna Anna ein Brief des Geliebten überreicht, der diese Ermahnungen enthielt. Donna Anna las den Brief. und konnte nun gleichfalls mit ihrem Recitativ beginnen. Daher hat die Arie den Namen „Briefarie" erhalten. Es ist selbstverständlich, daß an besseren Bühnen heutzutage immer Don Octavio selbst erscheint und sich nicht mehr durch den „Brief" vertreten läßt.

Nr. 25. Die sog. Briefarie.

Da wir aber heute nicht mehr bei offener Scene verwandeln, und unsere Regisseure den Nutzen der Scenen für kurze Bühnen infolgedessen nicht mehr zu schätzen wissen, so wird diese letzte Verwandlung vor dem Finale — dieser einen Arie wegen! — als lästig empfunden, und man sucht sie zu umgehen. Don Octavio und Donna Anna erscheinen dann nach Don

Juans Weggang auf dem Kirchhofe, als ob sie die Gruft des Komturs besuchen wollten oder von dort kämen. Diese Anordnung mag bequem sein, aber sie ist ganz widersinnig. Der Freigeist Don Juan flüchtete vor seinen Verfolgern auf den Kirchhof, weil er weiß, daß ihm zur nächtlichen Stunde niemand dahin nachkommt; denn der Ort wird bei Nacht abergläubisch gemieden und muß auch vom Zuschauer als ein gemiedener Ort betrachtet werden. Wenn nun Don Octavio und Donna Anna ganz gemütlich hier herumspazieren, noch dazu gleich nachdem das Reiterstandbild genickt und geredet hat, so wird ja jedes übernatürliche Grausen von dem Orte genommen und der starke Eindruck der Kirchhofscene völlig zerstört. Was würde man sagen wenn ein Regisseur nach dem Freikugelngießen Agathe und Ännchen ganz gemütlich einen Spaziergang durch die mondbeschienene Wolfsschlucht machen lassen wollte? Ganz ähnlich wirkt es, wenn Don Octavio mit Donna Anna in diesem Moment auf dem Friedhof erscheint. — Man behelfe sich so einfach als es geht, aber man stelle irgendwie ein Zimmer her, wenn man die Arie nicht ganz fallen lassen will. Und sie fallen zu lassen, wäre sehr schade. Wohl verdankt die Arie keiner dramatischen sondern einer rein bühnentechnischen Erwägung ihr Dasein; der feine Künstlersinn Mozarts hat sie aber benützt, um zwischen der düsteren Kirchhofscene und dem in das Gebiet höchsten tragischen Grauens führenden Finale einen milden Ruhepunkt zu schaffen, darum hat er über die Arie: „Über alles bleibst du teuer" (Larghetto, F-dur, $^2/_4$) noch einmal die ganze Fülle unendlichen Wohllautes ausgegossen. Das Hauptthema

27



gehört zu jenen herrlichsten und trostreichsten Melodien, wie wir sie nur in den langsamen Sätzen der Sonaten und Sinfonien Mozarts und Beethovens antreffen, und

die sich dem Gedächtnis unauslöschlich eingraben. Der zweite Teil der Arie (Allegretto moderato) trägt mehr konzertierenden Charakter und enthält gefürchtete Koloraturen. Das ganz kurze Seccorecitativ, das Don Octavio der Arie noch folgen läßt, wird immer gestrichen.

Das zweite Finale.

Die Handlung eilt nun der Schlußkatastrophe zu; wir stehen vor dem zweiten Finale, das schon für sich betrachtet ein geniales Meisterwerk und eines der herrlichen Stücke der gesamten Opernlitteratur ist.

Die Bühne stellt einen festlich erleuchteten Speisesaal in Don Juans Villa dar. Gewöhnlich wird zu dieser Scene die Dekoration des Festsaales aus dem ersten Akte verwandt, und das ist ganz geschickt; denn dadurch tritt die Parallele zwischen diesem Feste und jenem früheren um so deutlicher hervor. Der große Saal erhält dann gewöhnlich nach hinten zu einen Abschluß durch eine große und schwere Portière. Wieder ist die eine Musiktribüne mit einem kleinen Orchester besetzt, bestehend aus 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotten und 2 Hörnern. An der einen Seite ist ein Kredenztisch aufgestellt, der mit Weinen und Silbergeschirr beladen ist. Die Tafel ist üppig gedeckt. Brennende mehrarmige Leuchter stehen auf der Kredenz wie auf der Tafel. Diener gehen geschäftig ab und zu.

Das Orchester beginnt mit einer festlichen, rauschenden Einleitung (D-Dur); die schon aus der Ouvertüre bekannten Festfanfaren erschallen wieder. Don Juan erscheint in reicher Kleidung. Als echter Schlemmer giebt er sich selbst ein Fest.

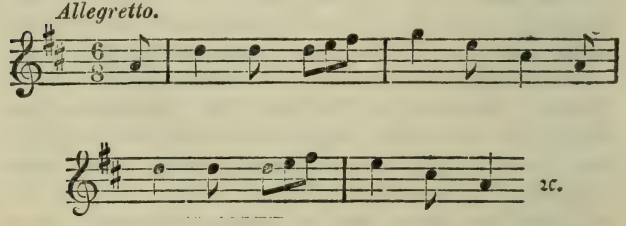
Die Palastdamen Don Juans.

Daß Don Juan mit so großem Aufwand allein zu abend essen soll, das ist manchen Regisseuren nicht recht plausibel erschienen. Doch diesem Übelstande war ja leicht abzuhelfen. Man ging einfach nach der Ballettgarderobe, holte da zwei Dämchen, steckte sie in Ballkleidung und hängte sie dem Don Juan an die Arme, an jeden Arm eine, und so konnte er nun in „angenehmer Gesellschaft" zu Tische schreiten. Es braucht wohl nicht auseinandergesetzt zu werden, wie sehr diese Anordnung, die den ersten Teil des Finale zur Harems- oder Chambre separée-Scene

degradiert, gegen den Sinn der Situation und gegen den guten Geschmack verstößt. Die beiden Dämchen wissen meist auch nicht was sie sollen. Sie dürfen einen Schluck Champagner trinken — vielleicht sind sie auch nur dazu da, damit Don Juan mit der traditionellen Sektflasche fertig wird — und rennen mit Geschrei von dannen, sobald Donna Elvira auftritt. Hoffentlich verschwinden auf guten Bühnen diese beiden nutzlosen Damen bald ganz aus dem Speisesaale Don Juans.

Don Juan erscheint also allein, aber in bester Laune. Er setzt sich zu Tische und fordert die Musiker auf, etwas Lustiges aufzuspielen. Wieder schweigt das Hauptorchester, und das kleine Orchester auf dem Theater beginnt. Mozart läßt nun scherzhafterweise das Hausorchester Don Juans eine Art Divertissement aus verschiedenen Opern spielen, die gerade um die Zeit, wo der Don Juan entstand, beim Publikum besonders beliebt waren. In ähnlicher Weise mag zu Mozarts Zeit die Tafelmusik in manchen vornehmen Häusern bestellt gewesen sein. Leporello kennt die Melodie des ersten Stückchens:

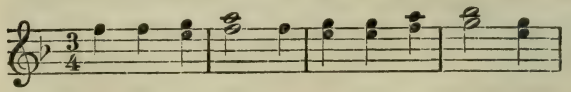
28. *Allegretto.*



Die Tafelmusik.

gleich. Sie stammt aus Martins „Cosa rara", jener Oper, die Mozarts Figaro aus der Gunst der Wiener verdrängt hatte. Das zweite Stückchen, das:

29.

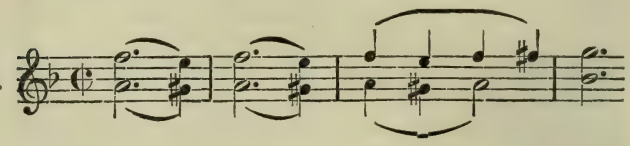


beginnt, ist einer beliebten Arie aus Sarti's Oper „Fra due litiganti il terzo gode" („Wenn zwei sich streiten, lacht der dritte") entnommen. Der Scherz wird aber erst

mit dem dritten Stückchen vollkommen, wo die Musiker frisch und fröhlich das „Non più andrai“ (Dort vergiß leises Fleh'n) aus dem Figaro intonieren. „Das kennen wir nur allzu gut!“ meint Leporello (In der deutschen Übersetzung erklärt er: „Das ist gar aus dem Figaro von Mozart“). Das war eine Aufmerksamkeit für die guten Prager, die nichts anderes mehr hören, singen und spielen wollten als das Non più andrai. Während der Tafelmusik wechselt Don Juan mit seinem Diener Rede und Gegenrede. Don Juan verlangt zu trinken. (Versa il vino!) In der deutschen Übersetzung heißt es ursprüglich: „Bring' Burgunder! das ist echter Liebeszunder.“ Die heutigen Don Juans aber singen alle: „Bring' Champagner!“ wenn sie dann auch den Reim darauf schuldig bleiben. Ohne Champagner geht es nun mal nicht auf der Bühne. Leporello nascht, wird von Don Juan ertappt u. s. w. Plötzlich bricht die Tafelmusik ab, das Hauptorchester setzt mit einem Allegrosatze (B-Dur; $^3/_4$) ein. Donna Elvira erscheint. Sie möchte dem Don Juan, um dessen zukünftiges Schicksal sie bangt, so gerne verzeihen, wenn er ihr nur ein gutes Wort geben, wenn er ihr nur nochmals Treue geloben wollte. Don Juan ist erstaunt über den Besuch und wenig erbaut über die Störung. Er hat keine Ahnung davon, daß ihm hier vielleicht das Schicksal zum allerletzten Male die Hand zur Rettung bietet. Darum sucht er sich mit der Lästigen so gut es geht, abzufinden. „Erst will ich essen! Ist's dir gefällig? Setz' dich gesellig neben mir her!“ Aber Elvira hat jetzt keinen Sinn für gemütliche Geselligkeit, sie beginnt wieder mit Vorwürfen. Da steht Don Juan auf und läßt ihr zum Trotz den Wein und die Weiber leben. — Hoffnungslos will sich Donna Elvira durch den Hintergrund entfernen. Sobald sie aber, um hinauszutreten, den Vorhang teilt, prallt sie mit einem entsetzlichen Schrei zurück und entflieht nach einer anderen Richtung. Herr und Diener sind erstaunt. Leporello wird von Don Juan hinausgesandt, um nachzusehen, was es gebe. Auch er kehrt mit einem Schrei zurück und berichtet mit vor Entsetzen erstickter Stimme, daß

Scene der Donna Elvira.

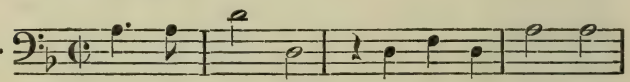
die geladene Statue draußen stehe. Das fürchterliche Entsetzen Leporellos ist durch die chromatischen Schritte der Melodie und die Sextenbegleitung:

30. 

in den Bläsern, die tremolierenden Achtel der Geigen und das starre Pochen der Bratschen, Celli und Bässe wunderbar natürlich geschildert; ebenso realistisch malt Leporello das schwere Auftappen der Schritte des steinernen Mannes. Nun pocht es in gewaltigen Schlägen. Don Juan befiehlt Leporello zu öffnen; aber vergeblich. Er nimmt selbst den Leuchter vom Tische und geht dem Gaste entgegen. Die Statue des Komturs erscheint auf der Schwelle zwischen den sich öffnenden Portieren des Hintergrundes. Der Leuchter entsinkt Don Juans Hand, die übrigen Lichter verlöschen, die Diener sind entflohen und Leporello ist unter den Tisch gekrochen. —

Der Eintritt des steinernen Gastes.

Das Orchester nimmt den hochpathetischen Satz auf, der die Ouvertüre einleitet und der nun erst jetzt in seiner ganzen unheimlichen Erhabenheit wirkt. Mit einem mächtigen Oktavschritt begrüßt das Gespenst den Don Juan:

31. 

Don Juan sucht krampfhaft alle Pflichten des Gastgebers zu erfüllen. Er gebietet dem Diener, der mehr tot als lebendig ist, ein neues Gedeck aufzulegen. Der Geist aber weist die Speisen zurück. Der Spruch:

„Wen erst labend die Himmlischen nähren,
„Kann der irdischen Nahrung entbehren"

erinnert an das Wort des steinernen Gastes im „Burlador": „Leuchte mir nicht, ich bin im Stand der Gnade!"

Und nun fragt der Geist: „Du hast mich zum Nachtmahle geladen, würdest du auch den Mut haben, zu mir zum Speisen zu kommen?“ Und Don Juan sagt, trotz den Abmahnungen Leporellos: „Niemand hat mich jemals feig gesehen! Ich komme!“ Darauf fordert der Komtur Don Juan auf, ihm zur Bekräftigung des Versprechens die Hand zu reichen. Die Logik dieses Vorganges — der das letzte Überbleibsel der älteren Bearbeitungen der Sage darstellt, wo Don Juan den Besuch des Geistes noch persönlich erwidert und erst bei diesem Besuche zu Grunde geht — ist in der deutschen Übersetzung arg verwischt. Man wird im deutschen Text nicht klug daraus, warum Don Juan dem Geist die Hand reichen soll. Nun aber hält der Geist die Hand fest. Das Tempo der Orchesterbegleitung wird schneller (Più stretto). Ein neues Motiv tritt auf: die drohend in Zweiunddreißigstelsnoten emporsteigende Tonleiter in den Bässen. Und nun erst beginnen die Ermahnungen des Geistes: „Bessere dich!“ „Nein!“ Sechsmal erschallt Don Juans starres „Nein!“ Er will auch im letzten Augenblick nicht feige sein, will nichts zurücknehmen, nichts bereuen. Er geht als Held unter. Beim letzten „Nein“ macht er die Hand von der Umklammerung der Statue frei, diese versinkt. Nun schlagen Feuerflammen empor und verschlingen den Unbußfertigen.

Die Posaunenfrage.

Der ganze Auftritt des Komturs wird gewöhnlich von Posaunen begleitet; und auch diese Posaunen sind als besonders geniale Erfindung Mozarts gerühmt worden. Nun hat sich aber herausgestellt, daß in der Originalpartitur von 1787 nichts von diesen Posaunen steht; daß sie also, wie der sogenannte „Freiheitschor“ und die anderen „Chöre“ des ersten Finale spätere Zuthaten sind, von denen Mozart nichts wußte. Allerdings werden diese Posaunen schwer wieder zu entfernen sein; denn das Publikum hat sich schon allzu stark daran gewöhnt. Zudem geben Posaunen, Trompeten und Pauken, die in der handschriftlichen Partitur fehlen, dieser Scene in den großen Räumen unserer modernen Opernhäuser das nötige Gewicht.

Der ursprüngliche Schluß der Oper.

Auf allen unseren Bühnen schließt heutzutage der Don Juan mit dieser Scene. In der ursprünglichen Fassung folgt aber, nachdem Don Juan von den Flammen verzehrt worden ist, erst die eigentliche Schlußscene. Donna Anna, Donna Elvira, Don Octavio, Zerline und Masetto erscheinen. Sie haben sich alle vereint, um gemeinsam an Don Juan Rache zu nehmen. Da erzählt ihnen nun Leporello das furchtbare Ende seines Herrn. (Allegro assai; G-Dur; $^3/_4$). Darauf folgt ein wunderschönes Larghetto. Es beginnt mit einem Duett zwischen Donna Anna und Don Octavio. Letzterer bittet, nun seine Liebe zu erhören; aber Donna Anna will noch ein Jahr ihrer Trauer leben, bevor sie ihm angehören kann, und der gute Don Octavio muß auch diese Geduldprobe noch über sich ergehen lassen. Masetto führt seine Zerline nach Hause, Donna Elvira geht ins Kloster, und Leporello begiebt sich in die Schenke, um sich einen neuen und besseren Herrn zu suchen. Dann vereinigen sich alle Stimmen zu einem Schlußsatze (Presto; D-Dur; C), der die Moral des Stückes verkündet, die in der deutschen Übersetzung leider Gottes allzusehr an die genialen Verse Wilhelm Buschs erinnert:

„Lasterglück flieht schnell wie Rauch!
„Wie man lebet, stirbt man auch."

Dieser Schluß, der übrigens schon zu Mozarts Lebzeiten in der ersten Wiener Aufführung (1788) gestrichen wurde, bildet eine Parallele zum Schluß des ersten Finale und, streng genommen, eigentlich den einzigen stilgerechten Abschluß des Werkes. Dennoch scheint er für unsere Aufführungen nicht mehr zu retten sein. Man hat verschiedentlich — früher in Leipzig, zuletzt in München — den Versuch gemacht, die Schlußscene wieder auf die Bühne zu bringen; aber mit wenig Glück. In München hielt der Respekt vor der „Musteraufführung" das Publikum. In Leipzig liefen die Leute einfach davon. Es mag schade sein um den Larghettosatz der Schlußscene; aber es wird sich meistens als unmöglich herausstellen, solche einmal abgedorrten Zweige eines Kunstwerkes

wieder zum Grünen zu bringen. Es ist besser, man schneidet dieses dürre Geäste weg, damit es dem noch herrlich blühenden Baume nicht die Kraft raube.

Man hat aber auch mit dem jetzt auf unseren Bühnen üblichen Schluß vielfach, und nicht immer glücklich experimentiert, um dem Don Juan ein möglichst effektvolles Ende zu sichern. In jener ersten Wiener Aufführung (1788) ließ man im Augenblick, wo Don Juan, von den Flammen verzehrt, versank, noch einmal alle im Stücke vorkommenden Personen auftreten, und gleich wieder mit einem Schrei des Entsetzens entfliehen, worauf der Vorhang fiel. So war der ganze Schluß des Finale sozusagen in einen einzigen Moment zusammengezogen. In früheren Zeiten putzte man den Schluß auch gerne mit Reminiscenzen aus dem Puppenspiele oder anderen volkstümlichen Darstellungen auf. Der Verfasser hat in jungen Jahren selber noch gesehen, wie nach dem Versinken des steinernen Gastes sich der Hintergrund hob und einen grausigen Höllenrachen zeigte, aus dem die Flammen herausschlugen, und dem eine Schar knallroter Teufel entsprangen, die den armen Don Juan ergriffen und in den feurigen Schlund hineinschleppten. Ganz so naiv geschmacklos verfährt man heute wohl kaum mehr. Aber mit Flammen und Donnerkrachen wird nicht gespart. Besonders beliebt scheint gegenwärtig die Einsturzdekoration zu sein. Man läßt mit Gepolter die ganze Villa über Don Juan zusammenstürzen, um zum Schluß dann noch einmal den Kirchhof mit der im Mondlicht erstrahlenden Reiterstatue zu zeigen. Solche, der Spektakeloper entnommenen Effekte sollte man dem Meisterwerke Mozarts ersparen.

IV.

Die Zauberflöte.

Gegensätze und Widersprüche

Es giebt Kunstwerke, die gegen alle Regeln zu verstoßen und so voller Fehler und Gebrechen zu stecken scheinen, daß jedermann sich für berechtigt hält, strenge Kritik an ihnen zu üben und ihren Schöpfer nach Herzenslust zu schulmeistern. Aber trotz allem, was man an ihnen auszusetzen findet, bleiben sie uns wert und erfreuen uns immer wieder aufs neue; und wenn wir der Sache so recht auf den Grund gehen, so kommt es manchmal heraus, daß selbst die eifrigsten Tadler sie gar nicht anders haben möchten. Wir lieben sie, trotz ihren sogenannten Fehlern und mit ihren Fehlern, wie wir das Gesicht eines guten Freundes lieben, trotz Runzeln, Falten und Unregelmäßigkeiten.

Zu diesen merkwürdigen Werken gehört Mozarts „Zauberflöte".

Eine Zauberposse, ursprünglich für die Fassungskraft des Wiener Vorstadtpublikums geschrieben, halb kindisch-albern, halb abgeschmackt, voll innerer Widersprüche und scheinbar ohne Logik zusammengestoppelt, ein Sammelsurium von hochtönenden Phrasen und gewöhnlichen Hanswurstspäßen; die Sprache trivial, die Verse jämmerlich. Und dieser dramatisch und poetisch gleich schwächliche Text soll einer erhabenen Symbolik als Hülle dienen, diese geistige Armseligkeit die höchsten Ideale reinen Menschentums umschließen, dieses kindische Gestammel soll Träger der hehrsten und lichtvollsten Offenbarungen des musikalischen Genius sein? Diese Gegensätze scheinen ewig unvereinbar. Aber Mozarts Musik hat hier ein Wunder vollbracht. Wenn jemals die himmlische Kunst einen elenden, minderwertigen Stoff veredelt und gemeinen Thon in lauteres Gold verwandelt hat, so ist es hier geschehen. Sobald die ersten Töne dieser wundervollen Musik erklingen, so sind wir im Banne des Meisters; wir befinden uns in einer ganz anderen Welt, die Alltagslogik schwindet, die Unwahrscheinlichkeiten des Märchens erscheinen uns selbst-

verständlich, die Sprüche Saraſtros als der Ausfluß tiefſter Weisheit, und über Papagenos Späße freuen wir uns wie die Kinder. Und die Zeit ſcheint dieſem merkwürdigen Werke nichts anhaben zu können. Ueber ein Jahrhundert lang hat es ſeine Jugendfriſche bewahrt, und obgleich es das Produkt eines ganz barocken Zeitgeſchmackes iſt, den wir heute belächeln, ſo hat es doch noch nichts von ſeiner Wirkung eingebüßt und ſcheint auch in Zukunft noch lange nicht veralten zu wollen.

Das Textbuch.

Sobald wir die Oper als Ganzes auf uns einwirken laſſen und uns dem Genuſſe des Kunſtwerkes naiv hingeben, ſind wir hingeriſſen, ſobald wir aber den kritiſchen Verſtand anſetzen, ſtolpern wir über das Textbuch. Und da hört man dann wohl ausrufen: Wie ſchade um die ſchöne Muſik, daß ſie einen ſo einfältigen Text verherrlichen muß!

Aber Mozart hat doch ſeine Muſik auf dieſen Text geſchrieben; gerade dieſer Text hat ihn zur Erfindung ſeiner unſterblichen Melodien angeregt. Wie iſt das möglich? Mozart war doch gerade in dieſer Beziehung ſehr feinfühlig. Sagt doch Richard Wagner in ſeinem Werke „Oper und Drama“ (I. S. 54): „O wie iſt mir Mozart innig lieb und hoch verehrungswürdig, daß es ihm nicht möglich war, zum Titus eine Muſik wie die des Don Juan, zu Così fan tutte eine wie die des Figaro zu erfinden: wie ſchmählich hätte dies die Muſik entehren müſſen!“ Zur Zauberflöte aber ſchuf Mozart eine Muſik, die der des Figaro und des Don Juan nicht nur gleichkommt, ſondern ſie in mancher Beziehung übertrifft. Wiederum iſt Richard Wagner*), den Unverſtand und Böswilligkeit ſo oft als einen Feind der Klaſſiker und Verkleinerer ihres Ruhmes darzuſtellen ſich mühten, der Lobredner dieſer Oper und ihres Schöpfers: „Der Deutſche kann die Erſcheinung dieſes Werkes gar nicht erſchöpfend genug würdigen. Bis dahin hatte die deutſche Oper ſo gut wie gar nicht exiſtiert: mit dieſem Werke war ſie erſchaffen. — — — Welcher göttliche Zauber weht vom populärſten Liede bis zum erhabenſten Hymnus in dieſem Werke! Welche Vielſeitigkeit, welche Mannigfaltigkeit! Welche ungezwungene und zugleich edle Popularität in jeder Melodie, von der einfachſten zur gewaltigſten! In der That, das Genie that hier

*) Geſammelte Schriften: Bd. I. S. 162.

fast einen zu großen Riesenschritt, denn, indem es die deutsche Oper erschuf, stellte es zugleich das vollendetste Meisterstück derselben her, das unmöglich übertroffen, ja dessen Genre nicht einmal mehr erweitert und fortgesetzt werden konnte". So urteilte Richard Wagner, der stärker als alle seine Vorgänger die Wichtigkeit des Wortes im musikalischen Drama betont hat. Und hat die Zauberflöte nicht auch auf Goethe einen so tiefen Eindruck gemacht, daß er einen zweiten Teil dazu dichtete? Wenn wir diese Urteile überdenken und mit dem stets neuen Entzücken zusammenhalten, das uns jedesmal wieder beim Anhören dieses einzigen Werkes ergreift, so drängt sich uns mehr und mehr die Ueberzeugung auf, daß auch der Text der Zauberflöte, trotz all seinen offenkundigen Mängeln, vielleicht doch nicht so ganz schlecht und minderwertig sein könne, daß er trotz der ungeschickten äußeren Form und seiner mangelhaften Sprache doch vielleicht gewisse Eigenschaften, gewisse innere Qualitäten besitzen müsse, die Mozarts Phantasie in eindringlichster Weise anzuregen vermochten. Und das ist in der That der Fall. Es steckt in diesem eigenartigen und in seiner äußeren Form so fragwürdigem Gedicht ein merkwürdig gesunder und kraftvoller Kern, es birgt sich hinter diesen ungeschickten Versen und Prosasätzen ein Geist, der bald aus hellen Kinderaugen lacht, bald sinnend die höchsten Fragen der Menschheit zu lösen sucht; es ist die Seele des deutschen Volkes, die uns aus den bunten Unwahrscheinlichkeiten der krausen Märchenhandlung entgegenblickt, die deutsche Volksseele mit ihrem Lachen und Weinen und mit ihrem Traum von einer idealen Welt reiner Menschlichkeit.

Volkstümlicher Charakter der Zauberflöte.

Die deutsche Volksseele hat Mozart überall aus dem Texte herausgespürt, aus ihrem Geiste heraus hat er seine Melodien zur Zauberflöte geschaffen. Auch die in die Oper hineingeheimnisste freimaurerische Symbolik hat ihn, den eifrigen Anhänger des Ordens, tief angeregt und seinen Tönen jene fast religiöse Erhabenheit verliehen, durch die uns die Musik dieser Oper ergreift. Am meisten aber hat ihn doch der echt volkstümliche Kern des Stoffes gepackt, ihn hat er in der Zauberflöte aufs herrlichste zum Keimen und Sprossen gebracht, und jeder Takt der Oper spendet uns seine duftenden Blüten. Darum wurde trotz aller maurerischen Symbolik die Zauberflöte doch keine „Logenoper" für

„Eingeweihte", sie wurde das denkbar schönste Gegenteil einer solchen: die edelste, prächtigste Volksoper, jedem verständlich, jedem wert und schließlich für die Eingeweihten selber dennoch die schönste Verherrlichung ihres mystischen Tempelbaues.

Mozart und die „deutsche" Oper.

Wie sehr Mozart gerade die deutsche Oper am Herzen lag, wissen wir aus zahlreichen Aeußerungen des Meisters. So schrieb er am 5. Februar 1783 an seinen Vater: „Ich glaube nicht, daß sich die welsche Oper lange souteniren wird, und i ch — ich halte es auch mit der teutschen — wenn es mir schon mehr Mühe kostet, so ist es mir doch lieber. Jede Nation hat ihre Oper, warum sollen wir Teutsche sie nicht haben? Ist die teutsche Sprache nicht so gut singbar, wie die französische und englische? — nicht singbarer als die russische?" Und am 21. März 1785 schreibt er an den Geh. Rat Klein, der ihm einen deutschen Operntext eingesandt hatte, mit bitterem Spott: „— und das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Teutschland, wenn wir Teutsche einmal mit Ernst anfiengen, teutsch zu denken — teutsch zu handeln — teutsch zu reden und gar teutsch — zu singen!!!" — Aber die Verhältnisse waren stärker als die Sehnsucht des Meisters. In seiner Jugend hatte er ein kleines deutsches Singspiel komponiert „Bastien und Bastienne", und dann 1781 im Auftrage des Kaisers „Die Entführung aus dem Serail" und 1786 für eine Hoffestlichkeit das unbedeutende Gelegenheitsstück „Der Schauspieldirektor" auf deutsche Texte geschrieben; allen seinen anderen Opern hatte er italienische Texte zugrundelegen müssen. Nun erhielt er am Ende seiner Laufbahn wieder einen deutschen Text, der ihn auch außerdem noch in mehr als einer Hinsicht interessierte und mächtig anregte; und nun konzentrierte er auf diesen Text sein ganzes reiches Können, er vereinigte hier gleichsam die künstlerischen Resultate seines ganzen Lebens und schuf ein Werk in jedem seiner Teile so vollendet, so ausdrucksvoll, so erhaben und von so reiner Schönheit, wie es auf der Opernbühne noch niemals gesehen worden, weder vorher noch nachher. Das Einfachste und Faßlichste ist hier mit dem Erhabensten zu einem wunderbaren Ganzen vereinigt, die bescheidenste Volksweise strahlt im Lichte höchster Kunst, und von der warmen Sonne der Mozartschen Musik beleuchtet erglänzt sogar das armselige und oft so ungeschickte Textwort im Schimmer der Unsterblichkeit.

Die Zauberflöte, Mozarts reifstes Werk

Eigenartig, wie die Oper selbst, ist auch ihre Entstehungsgeschichte, auf die wir vorerst einen Blick werfen müssen, da sie nicht nur an sich hochinteressant ist, sondern uns auch auf die leichteste und ungezwungenste Weise in das Verständnis des Werkes einführt. Die Entstehung der Oper.

Mozart hatte seine beiden Meisteropern „Figaros Hochzeit" und „Don Juan" geschaffen. Der Erfolg dieser Opern war außerordentlich. Dennoch aber fand sich für den Schöpfer dieser unsterblichen Werke in Wien immer noch keine gesicherte Stellung. Italiener und Talente zweiten Ranges wurden vom Hofe bevorzugt und erhielten die einträglichen Posten. Der Kaiser Joseph II. liebte die leichte süßliche italienische Musik mehr als die ernste gediegene Satzweise Mozarts, dem er sonst nicht unfreundlich gesinnt war. Man schwärmte für die Modegrößen und dachte im richtigen Augenblick niemals an den größten Meister, der sich auch wohl nicht genügend bemerkbar zu machen und vorzudrängen verstand. Doch als man nach dem großen Erfolg, den der „Don Juan" in Prag davongetragen hatte, befürchtete, Mozart könne Wien verlassen, ernannte ihn der Kaiser (am 7. Dezember 1787) zum Kammermusikus, „damit ein Künstler von so seltenem Genie nicht bemüssigt werde, sein Brot im Auslande zu suchen". Man erkannte also das „seltene Genie" doch an und suchte es für alle Fälle an Wien zu fesseln. Aber man ließ sich's weder viel kosten — der Gehalt betrug ganze 800 Gulden —, noch gab man ihm ein angemessenes Thätigkeitsfeld; seine amtliche Thätigkeit bestand darin — Tänze für die K. K. Redoutensäle zu komponieren. Das war eine Aufgabe, die ihm keine künstlerische Befriedigung und kein genügendes Auskommen gewährte, eine Fessel, aber keine Existenz. Von seinen Kompositionen hatte er auch wenig materiellen Gewinn. Sie waren nicht nach dem Modegeschmack, gingen über die Fassungskraft der damaligen Dilettanten hinaus, und die Verleger behaupteten deshalb, nur schwache Honorare zahlen zu können. Populär gewordene Stücke aber wurden bei der damals in Sachen des künstlerischen Eigentums herrschenden Freibeuterei überall massenhaft nachgedruckt, und der Komponist hatte wiederum das Nachsehen. Auch fette Operntantièmen gab es damals noch nicht. Von den Wiener Aufführungen des „Don Juan" erhielt er nur 225 Gulden. Da mußte er nun immer und immer wieder Schüler suchen und Materielle Not

Stunden geben; aber auch dieser Verdienst floß oft spärlich, die Schüler blieben aus. Dazu kam die Kränklichkeit seiner Frau, die wiederholten Kuraufenthalt in Baden nötig machte. So geriet Mozart immer mehr in Bedrängnis und materielle Not, und oft mußte er sich an seinen „liebsten Freund", den Kaufmann Puchberg, um Hilfe und Unterstützung wenden. Mozarts Briefe aus seinen letzten Lebensjahren gewähren einen tiefen Einblick in diese traurigen Verhältnisse, — ein ergreifendes Bild von Künstlers Erdenwallen.

Reise nach Berlin.

Auch die Versuche, seiner bedrängten Lage wieder durch erneute Kunstreisen aufzuhelfen, waren von keinen großen materiellen Erfolgen begleitet.

Im Frühjahr 1789 reiste Mozarts Schüler und Freund, der Fürst Carl Lichnowsky, nach Berlin und bot dem Meister an, ihn in seinem Wagen mitzunehmen; man rechnete auf die Freigiebigkeit des musikliebenden Königs Friedrich Wilhelm II. und hoffte auf günstigen Erfolg in der preußischen Hauptstadt. Die Reise ging über Prag, Dresden und Leipzig, wo Mozart mit dem Thomaskantor Doles und durch diesen mit den Werken Bachs näher bekannt wurde, denen er die höchste Bewunderung zollte. In Potsdam wurde er vom Könige freundlich aufgenommen; ja dieser bot ihm sogar eine Kapellmeisterstelle mit einem Gehalt von 3000 Thalern an. Mozart aber hing zu sehr an Wien und wollte seinem Kaiser Joseph nicht untreu werden; er erbat sich Bedenkzeit. Nach seiner Rückkehr fesselte ihn ein einziges freundliches Wort des Kaisers wieder an Wien und an sein Elend. Die Not war nach der Berliner Reise womöglich noch gewachsen. Selbst Puchberg scheint nicht immer in genügender Weise helfen gekonnt zu haben. Doch erhielt Mozart wenigstens vom Kaiser wieder den Auftrag, eine neue Oper zu komponieren. Den Text konnte er nicht selbst wählen, er ward ihm „ausdrücklich aufgetragen". Diese Oper war „Cosi fan tutte", die am 26. Januar 1790 ihre erste Aufführung erlebte und anfänglich sehr gefiel. Einen nachhaltigen Erfolg aber vermochte sie des frivolen und zudem auf eine ganz unwahrscheinliche Handlung aufgebauten Textbuches wegen nicht zu erringen. Den Text hatte da Ponte verfaßt; ebenfalls nicht nach freier Wahl, sondern nach einer ihm aufgegebenen Anekdote. Mozart hat auch hier den Text durch seine Musik veredelt und Nummern von großer Klangschönheit geschaffen;

Cosi fan tutte.

an eine eingehende musikalische Charakterisierung der einzelnen Gestalten war aber gar nicht zu denken, da diese fast die ganze Oper hindurch in Verstellungen und Verkleidungen auftreten. Auch die späteren Umarbeitungen konnten an diesem unglücklichen Texte nicht viel bessern.

Mozarts Lage verschlimmerte sich noch, als im Februar desselben Jahres Kaiser Joseph II. starb und Leopold II. den Thron bestieg. Dieser behandelte alle die bei Joseph II. in Gunst gestanden hatten, ungnädig. Auch Mozart mußte darunter leiden. Sein Gesuch um Uebertragung der zweiten Kapellmeisterstelle und des Klavierunterrichts der Prinzen blieb unberücksichtigt. Auch die übrigen Einnahmequellen versiegten. Er hatte im Mai nur noch zwei Schüler. Wenn er es nur wenigstens auf achte bringen könnte, klagte er seinen Freunden. Dazu kam noch die erneute Krankheit seiner Frau. In dieser Bedrängnis setzte er seine Hoffnung nochmals auf eine Kunstreise. In Frankfurt, wo zur Kaiserkrönung (9. Oktober 1790) viele angesehene Fremden zusammenströmten, hoffte er nicht nur Ruhm, sondern auch materielle Erfolge zu erringen. Dem Gefolge des Kaisers, zu dem Salieri, Jgn. Umlauf und 15 Kammermusiker gehörten, durfte er sich nicht anschließen. So unternahm er die Reise auf eigene Faust und unter beträchtlichen Opfern. Das Silberzeug mußte versetzt werden, um einen Reisewagen zu beschaffen. Aber auch dieses Mal trog ihn seine Hoffnung wieder. Mit Mühe und Not kam in Frankfurt am 14. Oktober vormittags 11 Uhr im Stadttheater ein Konzert zustande, das jedoch, wie Mozart selbst an seine Frau schreibt: „von seiten der Ehre herrlich, in betreff des Geldes aber mager ausgefallen ist. — Es war zum Unglück ein groß Dejeuner bei einem Fürsten und großes Manoever bei den hessischen Truppen — so war aber alle Tage meines Hierseyns Verhinderung". Die Rückreise fand über Mainz, Mannheim und München statt. In München ward Mozart die Genugthuung, daß ihn der Kurfürst aufforderte, in einem Hofkonzerte vor dem König von Neapel zu spielen, während man es in Wien bei der Anwesenheit des Königs nicht für nötig befunden hatte, ihn zum Spielen aufzufordern. „Eine schöne Ehre für den Wiener Hof, daß mich der König in fremden Landen hören muß", schreibt er.

Reise nach Frankfurt a. M.

Nach seiner Rückkehr begann die Not immer wieder aufs neue, trotz fieberhafter Arbeit. Im Frühjahr 1791

Vermehrte Not.

mußte Konstanze wieder zur Kur nach Baden. Das kostete nicht nur Geld, sondern raubte Mozart überdies noch die geordnete Häuslichkeit. In der Zeit dieses Strohwitwertums kam er wohl auch mit Emanuel Schikaneder, den er schon von Salzburg her kannte, und der seit 1789 das Theater auf der Wieden leitete, und mit dessen Truppe in näheren Verkehr.

Emanuel Schikaneder.

Den merkwürdigen Mann, der nun so folgenreich in Mozarts Schaffen eingreifen sollte, schildert Otto Jahn folgendermaßen: „Emanuel Schikaneder, geb. in Regensburg 1751 in dürftigen Verhältnissen, mußte sich in seinen Knabenjahren als vagierender Musikant das Leben fristen und wurde durch die Vorstellungen einer wandernden Schauspielertruppe in Augsburg so begeistert, daß er sich 1773 derselben anschloß. Später heiratete er die Pflegetochter des Prinzipals, Eleonore Artim, und übernahm die Direktion; er trat nicht bloß als Schauspieler, sondern auch als dramatischer Dichter mit Dreistigkeit und nicht ohne Geschick auf. Seine Gesellschaft hatte ihren wechselnden Aufenthalt in Innsbruck, Laibach, Graz, Preßburg, Pest und Salzburg, wo er schon im Jahre 1780 mit der Familie Mozart bekannt wurde und Wolfgang zu Kompositionen veranlaßte. Wie wenig wählerisch er in den Mitteln war, um das Publikum zu gewinnen, kann der einzige Zug beweisen, daß er in Salzburg bei der Aufführung der Agnes Bernauer, um das moralische Gefühl seiner Zuschauer zu befriedigen, durch öffentlichen Anschlag bekannt machen ließ: „Heute wird Vicedom über die Brücke gestürzt", was abends unter großem Jubel ausgeführt wurde. Er brachte es zu einer ansehnlichen Wohlhabenheit; allein durch eine unglückliche Spekulation in Preßburg kam er ganz zurück. Er hatte ein Stück geschrieben, in dem neben einer Gans, welche die Hauptrolle spielte, nur Hähne und Hühner auftraten; die Kosten für Dekorationen und Garderobe waren sehr groß, und da das Stück gänzlich durchfiel, wurden seine Finanzen zerrüttet. Im November 1784 fand er mit seiner Gesellschaft sogar Eingang im Kärnthnerthortheater, wo er deutsche Opern und Schauspiele gab, die auch der Kaiser besuchte. Am 1. April 1785 trat er als Maler Schwindel in Glucks Pilgrimmen von Mekka auf; als er aber sich auch in größeren Rollen des ernsten Schauspiels versuchte, wurde er ausgezischt und mußte im Februar 1786 Wien verlassen. Nun übernahm er

das städtische Theater in Regensburg und suchte auch hier dem Geschmack des Publikums für das Niedrigkomische auf alle Weise zu genügen, ohne indessen auf die Länge befriedigen zu können, so daß er auch diese Unternehmung im Sommer 1787 aufgab. Seine Frau war unterdessen in Wien geblieben und übernahm 1788 gemeinsam mit dem Schauspieler und Schriftsteller Joh. Friedel, welcher schon 1783 in Preßburg bei Schikaneders Truppe gewesen war, das 1786 neu erbaute Theater im Starhembergschen Freihause auf der Wieden. Nach Friedels Tode (1789) rief Frau Schikaneder, von ihm testamentarisch zum Erben eingesetzt, ihren Mann, welcher nun die Leitung übernahm und 1790 für das Theater ein kaiserliches Privilegium erwirkte; seitdem hieß es im Volksmunde einfach das „Schikaneder-Theater". In diesem engen Lokale, das nicht viel besser als eine Holzbude war, wußte Schikaneder das Wiener Publikum durch drastische Zugmittel aller Art, besonders durch komische Opern, von denen einige außerordentlichen Erfolg hatten, zu gewinnen. Was ihm, der in allen Dingen Naturalist war, an Bildung abging — sogar Schreiben und Rechnen ward ihm schwer —, mußten ein gesunder Mutterwitz, praktische Erfahrung und Bühnenroutine ersetzen, seine Dreistigkeit wetteiferte mit seinem Leichtsinn, und in jeder Verlegenheit wußte er ein Mittel zu finden, um sich herauszufinden. Er war dem sinnlichen Genuß sehr ergeben, ein Schwelger und Mädchenfreund, je nach Umständen ein Parasit und leichtsinniger Verschwender, und nicht selten trotz großer Einnahmen von seinen Gläubigern hart bedrängt". Durch Mozarts Zauberflöte wiederum zu großem Wohlstand gelangt, erbaute er 1801 mit kaiserlicher Konzession das Theater an der Wien, von dessen Leitung er indessen schon im folgenden Jahre gegen eine angemessene Geldentschädigung zurücktrat. Nachdem er eine Zeit lang privatisiert hatte, übernahm er wiederum Theaterleitungen in Wien und 1807 in Brünn; doch geriet er infolge seiner leichtsinnigen Lebensweise wiederum in Armut und starb schließlich irrsinnig in der Alservorstadt zu Wien am 21. September 1812.

Im März 1791 befand sich Schikaneder wieder einmal in großer Bedrängnis. In seiner Not ging er zu Mozart, seinem alten Bekannten und Logenbruder, und stellte ihm vor, daß er verloren sei, wenn er ihm nicht

Die Zauberflöte wird geplant.

helfe. Er habe den Stoff zu einer famosen Zauberoper, die müsse Mozart komponieren, — es war die Zauberflöte. Mozart behauptete zwar „Wenn wir Malheur haben, so kann ich nichts dazu; denn eine Zauberoper habe ich noch nicht komponiert", doch ließ er sich bereden, auf den Plan einzugehen. Eine deutsche Oper zu komponieren, das sagte ihm an und für sich schon zu; und da er, der in seiner eigenen Not gegen andere stets hilfbereit war, damit überdies noch einen Bekannten und Ordensbruder aus Verlegenheiten erretten konnte, so zeigte er sich um so bereitwilliger zu der gemeinsamen Arbeit. Er verzichtete sogar auf jeden persönlichen Gewinnanteil aus dem Opernunternehmen und behielt sich nur den Verkauf des Buches und der Partitur vor. Schikaneder ging auf alles ein, kümmerte sich aber später nicht im geringsten mehr um seine Zusagen, so daß Mozart auch hier das Nachsehen hatte.

Lustige Gesellschaft und gehäufte Arbeit.

Schikaneder war aber ein überaus praktischer Mann. Sobald er Mozarts Zusage hatte, so suchte er den Komponisten nun auch gleich festzuhalten und an die Arbeit zu fesseln. Er räumte ihm einen im Hofe des Freihauses dicht neben dem Theater gelegenen Gartenpavillon ein. Hier sollte Mozart arbeiten; stets unter seiner eigenen Kontrolle. Denn der Herr Direktor redete dem Komponisten überall in seine Arbeit drein, und Mozart hatte oft seine liebe Not, alle seine Anforderungen zu befriedigen. Sogar einzelne Melodien will er Mozart vorgepfiffen haben. In seiner Eitelkeit gebärdete er sich später überhaupt so, als ob er allein der geistige Urheber nicht nur des Textes, sondern auch der schönsten Melodien der Oper sei, und daß es Mozart nur seinen Eingebungen zu verdanken hatte, wenn er etwas Gescheidtes zustande brachte. Als feiner und schlauer Menschenkenner suchte er aber gleichzeitig seinen Komponisten bei möglichst guter Laune zu erhalten. Er brachte ihn in lustige und teilweise sogar lockere Gesellschaft. Daß Mozart nichts weniger als ein leichtsinniger Genußmensch war, das beweist sein ganzes Leben, das beweisen seine Werke, das beweisen seine Briefe, seine treue und innige Liebe zu seiner Konstanze, und das beweist schließlich das erstaunliche Maß von positiver Arbeit, das er in seiner kurzen Künstlerlaufbahn und besonders noch in seinem letzten Lebensjahre bewältigte. Aber Mozart war eine Frohnatur und den geselligen Freuden zugethan. Er müßte nicht der eindrucksfähige

Künstler gewesen sein, wenn er anders gewesen wäre. Und nun gar in diesem Jahre der Not, wo seine geliebte Frau von Wien abwesend war und er infolgedessen kaum ein geordnetes Heim besaß, mag er sich — vielleicht auch um die Misère des Lebens zu vergessen — eifriger in den ihm gebotenen Strudel der Vergnügungen gestürzt haben, als er es sonst vielleicht gethan hätte. Daß das Ganze nur ein äußerer Rausch war, daß er sich innerlich dabei nicht wohl fühlte, geht aus seinen Briefen an seine geliebte Konstanze hervor. Das Uebermaß von Arbeit, Not und Sorgen im Verein mit dem lustigen Leben, wozu ihn Schikaneder verleitete, das alles aber mag zusammengewirkt haben, um seine Gesundheit zu untergraben und seine Kraft zu brechen. Mitten in dieſem bewegten Leben durchzogen Todesahnungen die Brust des Künstlers, und diese sich ungebeten meldende trübe Stimmung gewann durch einen geheimnisvollen Auftrag, den er im Juli dieses Jahres erhielt — während er noch an der Zauberflöte arbeitete — festere Gestalt. Ein grau gekleideter, düster und absonderlich aussehender Mann bestellte im Auftrage eines Unbekannten eine Seelenmesse. Die ganze geheimnisvolle Geschichte des berühmten „Requiem" ist heute aufgeklärt; man weiß, daß der gespenstisch aussehende Bote der Diener eines vornehmen Dilettanten, des Grafen Franz v. Walsegg zu Stuppach war, der die Marotte hatte, Musikstücke bei angesehenen Komponisten zu bestellen, sie sorgsam eigenhändig abzuschreiben und sie dann in seinem Hause vor seinen Freunden als seine eigenen Werke aufführen zu lassen. Mozart aber, dessen Nerven aus den angedeuteten Gründen in jener Zeit übermüdet waren, erblickte in dem grauen Manne so etwas wie einen Abgesandten aus einer anderen Welt und wurde den Gedanken nicht los, daß er mit der Seelenmesse sein eigenes Requiem schreibe. Aber die Aufgabe reizte ihn; und er wollte etwas schaffen, „das seine Freunde und Feinde noch nach seinem Tode studieren sollten".

Todesahnungen. Das Requiem.

Noch ein anderer Auftrag unterbrach die Arbeit an der Zauberflöte. Während die Wiener Mozart seinem Schicksal überließen, gedachten die Prager Freunde seiner. Die Stände beauftragten ihn, zur bevorstehenden Krönung Leopold II. zum König von Böhmen die Festoper zu komponieren. Als Text hatte man Metastasios „Clemenza di Tito" gewählt, ein altberühmtes Buch,

La Clemenza di Tito.

das zuvor schon vielfach von namhaften Meistern — so u. a. von Hasse, Jomelli und Gluck — in Musik gesetzt worden war. Dieser Auftrag erforderte höchste Eile. Mozart fuhr mit seiner Frau und seinem Schüler Süßmayr nach Prag. Ein Teil der Oper entstand im Reisewagen. In Prag war das Werk in achtzehn Tagen vollendet und einstudiert und ging am Krönungstage (6. September) im Nationaltheater in Scene. Mozart mußte hier, durch den Text gezwungen, wieder auf den von ihm schon seit dem „Idomeneo" verlassenen Standpunkte der Opera seria zurückkehren. Dieser Umstand sowie die Kürze der Zeit und die besonderen an eine „Festoper" gestellten Anforderungen entschuldigen oder erklären wenigstens die Schwächen dieses Werkes, das bei dem durch die Krönungsfeierlichkeiten übersättigten Publikum nur wenig Anklang und bei der Kritik sehr widersprechende Beurteilung fand. Mozart selber aber drohte unter der Ueberanstrengung zusammenzubrechen. Er war schon krank in Prag angekommen und war nun durch den geringen Erfolg der Oper doppelt niedergeschlagen. Er nahm von seinen Prager Freunden wehmütigen Abschied und kehrte leidend nach Wien zurück, wo er seine Arbeit an der Zauberflöte und am Requiem wieder aufnahm.

Der Stimmungsgehalt der Zauberflöte.

Zwischen Not, Sorgen und nervös hastender Geselligkeit, zwischen Ueberanstrengung und Todesahnungen ist die Zauberflöte entstanden. Aus diesem Stimmungsboden wuchs sie wie eine duftende Wunderblume empor. Das ganze Wesen Mozarts spiegelt sich darin: seine Gefühlsinnigkeit und seine Frohlaune, sein Herzenskummer und sein harmloses Kindergemüt, über den pathetischen Stellen aber, die das Lichtreich Sarastros schildern, liegt der Schimmer der Verklärung. Hier wird die deutsche Opernbühne zum ersten Male zum Tempel, Töne erklingen, wie wir sie zuvor in der weltlichen Musik noch niemals vernommen haben; es sind die hehren Weisen des Genius, den der Todesengel auf die Stirne geküßt hat. Und unsichtbar leiten die Fäden von der Zauberflöte hinüber zu jenem anderen größten Meister des deutschen Musikdramas, der gleichfalls in seinem Schwanengesang die Bühne zum hehren Gotteshause geweiht hat, zu Richard Wagner und seinem „Parsifal". Mit der Zauberflöte trat die Kunst das Erbe der verblassenden Religion an, die Aesthetik trat an die Stelle der Theologie. Hier liegen die Keime zum geistesfreien

19. Jahrhundert, die Keime zu Nietzsche, dem Propheten der ästhetischen Religion, und Wagner, ihrem Künstlerpriester. Wer denkt bei dieser Perspektive, die uns der Genius Mozarts eröffnet, noch an das barocke Gedicht, das seinem Gedankenflug zum Ausgangspunkte und zum irdischen Symbol diente. Er trug es mit sich empor in jene reinen Höhen, wo die kleinlichen Gebrechen dem Auge entschwinden, und wo Goethes mystisches Wort zur Wahrheit geworden:

Das Unzulängliche,
hier wird's Ereignis.

* *
*

Entstehung des Textes.

Auch der Text zur Zauberflöte hat seine Entstehungsgeschichte, und diese ist sogar ziemlich kompliziert. Schikaneder, der auf seinem Theater meistens volkstümliche Possen, aber auch ältere und neuere Opern (Singspiele) gab, hatte kurz bevor er wegen der Zauberflöte an Mozart herantrat, mit einer nach Wielands „Oberon" von Karl Ludwig Giesecke bearbeiteten und von Paul Wranitzky (1756—1808), dem damaligen Kapellmeister der Wiener Hofoper, komponierten Oper „Oberon, König der Elfen" einen großen Erfolg gehabt. (Dieser „Oberon hielt sich übrigens ziemlich lange auf den deutschen Bühnen und wurde erst durch Webers gleichnamige Oper aus der Gunst des Publikums verdrängt.) Besonders hatten die farbenprächtigen orientalischen Kostüme, die reichen Dekorationen und Maschinerien, kurz der ganze Ausstattungszauber gewirkt; ganz abgesehen davon, daß sich die Wielandsche Dichtung selber einer außerordentlichen Beliebtheit erfreute. Nun suchte Schikaneder nach einem ähnlichen Stoffe und verfiel auf das Märchen „Lulu oder die Zauberflöte" aus Wielands Märchensammlung „Dschinnistan". Das Märchen „Lulu" kann sich an poetischem Gehalt mit dem „Oberon" nicht messen; es ist eine jener barocken Märchenerzählungen, wie sie das ausgehende 18. Jahrhundert liebte, und die nur aus einer Anhäufung von Wundern und Feenzauber bestanden. Der Inhalt ist kurz folgender:

Der böse Zauberer Dilsenghuin hat der im Königreiche Korossan wohnenden guten Fee Perifirime einen

mächtigen Talisman geraubt, der aus einem vergoldeten Feuerstahl bestand, dem die Geister aller Elemente gehorchten. Jeder daraus geschlagene Funke wurde für den Besitzer zu einem dienstbaren Geist. Bei dem Raube hat eine verräterische Dienerin der Fee namens Barsine mitgeholfen. Prinz Lulu, der Sohn des Königs von Korossan, verirrt sich auf der Jagd in die Gegend des Zauberschlosses, das die Fee bewohnt, und diese erscheint ihm. Sie erzählt ihm, daß nur ein reiner Jüngling, dessen Herz noch frei von Liebe sei, dem Zauberer den Feuerstahl wieder abgewinnen könne, und fordert ihn auf, nach der Burg des Zauberers zu ziehen und das Abenteuer für sie zu wagen. Als Lohn verspricht sie ihm ihre und des Königs Sabalem von Kaschmir schöne Tochter Sidi, die der böse Zauberer ebenfalls in seine Gewalt gebracht hat und mit seinen Liebesanträgen martert, denen sie bis jetzt durch eine besondere Zaubergabe zu widerstehen vermochte. Natürlich muß Prinz Lulu zu dieser Reise ebenfalls mit den nötigen Zauberrequisiten ausgerüstet werden; die gute Fee giebt ihm deshalb eine bezauberte Flöte, durch deren Töne er nach Belieben die Leidenschaften der Hörer zu entfachen oder zu besänftigen vermag, und außerdem noch einen Zauberring, der ihn befähigt, jede beliebige Gestalt anzunehmen, und durch welchen er im Notfalle die Fee selbst herbeizurufen vermag. In Gestalt eines Greises begiebt sich Lulu zur Burg des Zauberers. Hier lockt er durch sein Flötenspiel die Tiere des Waldes und schließlich den Zauberer selbst zu sich heraus. Dieser wünscht, daß der Fremdling ihm durch sein Zauberflötenspiel die störrische Sidi gefügig mache, und nimmt ihn daher mit in sein Schloß. Hier weiß sich der verkleidete Prinz in das Vertrauen des Zwerges Barka, eines Sohnes des Zauberers und der ungetreuen Barsine, einzuschmeicheln und gewinnt schließlich auch die Liebe der schönen Sidi. Bei einem Gastmahl schläfert er den Zauberer und den Zwerg ein und bemächtigt sich des Feuerstahls, mit dessen Hilfe er nun alle weiteren Gefahren überwindet. Die gute Fee erscheint, die Felsenburg des bösen Zauberers wird zerstört, und aus Sidi und Lulu wird natürlich ein glückliches Paar.

Der erste Plan der Zauberflöte.

Schikaneder begann nun dieses Märchen für seine Zwecke umzuarbeiten. Aus dem korossanischen Prinzen Lulu macht er einen „japonischen" Prinzen Tamino, aus der Fee Perifirime entstand die „stern-

flammende Königin", deren Tochter Pamina der böse Zauberer Saraſtro geraubt hat. Tamino verirrt ſich, von einer Schlange verfolgt, in das Gebiet der ſternflammenden Königin, deren Damen das Ungeheuer töten und dem Jüngling das Bildnis Paminens übereichen, in das er ſich ſofort heftig verliebt. Die ſternflammende Königin erſcheint, heißt ihn nach Saraſtros Burg ziehen und ihre Tochter befreien, deren Hand ſie ihm zum Lohne verſpricht. Wie jeder echte und gerechte Ritter, der in einer Zauberoper auf Abenteuer auszieht, muß auch Tamino einen Begleiter, eine Art von Schildknappen erhalten. Die Geſtalt dieſes letzteren war für Schikaneder die wichtigſte von allen; denn ſie repräſentierte in ſeinen Zauberpoſſen — als Nachfolger des alten Hanswurſt — die komiſche Perſon des Stückes, die auf das Publikum die meiſte Zugkraft ausübte, und die der Herr Direktor überdies ſelber ſpielte. Tamino wurde deshalb der Vogelfänger Papageno zugeſellt, deſſen Federgewand noch an die ſchon oben erwähnte Vogelkomödie Schikaneders erinnert. Natürlich erhalten beide, Prinz und Vogelfänger, auch ihre Zauberrequiſiten. Tamino wird von den Damen die aus dem Wielandſchen Märchen direkt herübergenommene Zauberflöte überreicht, während Papageno mit einem wunderbaren Glöckchenſpiel ausgerüſtet wird. Drei Knäbchen, jung, ſchön, hold und weiſe, ſollen ihnen auf der Reiſe als Führer dienen. — Papageno, der ſich nur mit vieler Mühe zu der gefährlichen Reiſe bewegen läßt, dringt als Kundſchafter in die Burg des böſen Zauberers Saraſtro ein. Hier findet er Pamina von dem ſchändlichen Mohren Monoſtatos bewacht, der ſie mit Liebesanträgen quält. Nachdem er den erſten Schreck vor dem Schwarzen überwunden hat, der ſeinerſeits wieder vor Papagenos abſonderlichem Federkleide Reißaus nimmt, giebt er ſich Pamina als Boten ihrer Mutter, der ſternflammenden Königin, zu erkennen und beredet ſie zur Flucht. Dieſe Scenen bilden bekanntlich die erſten 14 Auftritte der „Zauberflöte", ſie füllen den erſten Akt der Oper bis zum erſten Finale.

Als aber Schikaneder mit ſeiner Dichtung ſoweit gekommen war, wurde ſeine Arbeit durch einen für ihn ſehr unangenehmen Zwiſchenfall unterbrochen. Das Theater in der Leopoldſtadt, das ebenfalls Zauberopern gab, und in welchem Laroche die zugkräftige Rolle des Kasperl — ebenfalls ein Abkömmling des alten Hanswurſt —

Kaspar, der Fagottiſt.

geschaffen hatte, war Schikaneder zuvorgekommen und brachte am 8. Juni eine neue Oper des allbeliebten Singspielkomponisten Wenzel Müller (1767—1835) „Kasper, der Fagottist oder die Zauberzither", „ein Maschinensingspiel in drei Aufzügen", dessen Text ebenfalls nach dem Märchen „Lulu" bearbeitet war. Auch hier folgte in dem von dem Schauspieler Joachim Perinet bearbeiteten Texte, wie im ersten bis dahin fertiggestellten Teile von Schikaneders Zauberflöte, die Handlung dem ursprünglichen Märchen, abgesehen von einigen Namensänderungen ziemlich genau. Da am Leopoldstädtischen Theater genau so wie am Theater auf der Wieden die lustige Person die Hauptrolle spielte, so war dem Prinzen, der hier statt Lulu (Tamino) Armidoro hieß, in Kaspar Bita ebenfalls ein komischer Diener beigegeben. Statt der Zauberflöte figurierte eine mit den gleichen Kräften begabte Zauberzither; Kaspar aber führte statt Papagenos Glockenspiel ein Zauberfagott, das bei dem derbvolkstümlichen Tone, in welchem das ganze Stück gehalten war, zu ziemlich bedenklichen Späßen Anlaß gab. Der böse Zauberer — er hieß bei Wenzel Müller Bosphoro — hatte auch einen Haremswächter, einen Dickwanst namens Zumio, der einerseits dem Zwerg Barka des Märchens, andererseits dem Monostatos der Zauberflöte seinen Funktionen nach ungefähr entsprechen würde. Im übrigen wickelte sich die Handlung ganz ähnlich wie im Märchen ab. Armidoro (Lulu-Tamino) schläferte den Zauberer und den Wächter ein, erlangte den Feuerstahl und befreit die schöne Sidi (Pamina), während Kaspar (Papageno) ihre Gespielin Palmire (Papagena) erhält. Mozart fand, es sei „gar nichts daran" an der Müllerschen Zauberoper, und wir können seinem Urteil beistimmen; dennoch aber hatte das Stück infolge seiner Dekorationen und Maschinen, seiner derben Späße und seiner leichtgearbeiteten volkstümlichen Musik einen sehr großen Erfolg, der die Verfasser sogar veranlaßte, der „Oper" im nächsten Jahre einen zweiten Teil („Pizichi oder Fortsetzung Kaspars des Fagottisten") folgen zu lassen.

Änderung des Zauberflötenplanes.

Unter diesen Umständen wagte Schikaneder nicht, eine Oper herauszubringen, die den gleichen Stoff und dazu noch in ähnlicher Anordnung behandelte, das hätte den sehnlichst erhofften Erfolg und den daraus resultierenden materiellen Gewinn illusorisch gemacht. Nun war guter Rat teuer. Woher nun rasch einen anderen

zugkräftigen Opernstoff nehmen? Zudem sollte der bereits fertiggestellte Teil, wenn immer möglich, nicht umsonst gearbeitet sein. Aber Schikaneder wußte sich auch in dieser Lage rasch zu helfen. Mit der ihm eigenen Leichtfertigkeit ließ er das bereits Geschaffene bestehen und drehte einfach die Geschichte um, aus der guten Fee, der sternflammenden Königin, wurde die böse, ränkesüchtige Königin der Nacht, und aus dem bösen Zauberer Sarastro der weise Herrscher eines idealen Priesterstaates, der Pamina nur aus den edelsten Beweggründen geraubt hat, um sie dem verderblichen Einfluß der Mutter zu entziehen und sie schließlich dem tugendsamen Jüngling zuzuführen, für den sie die Götter bestimmt hatten. Durch diese Umkehrung kam — wahrscheinlich ohne daß Schikaneder dies eigentlich beabsichtigte oder überhaupt nur in Erwägung zog — in die sinnlose Zauberhandlung ein ethisches Moment; das Stück erhielt ein Rückgrat. Und dieses ethische Moment erhielt noch ein größeres Gewicht, als man nun auch noch die freimaurerische Symbolik mit der Handlung verquickte. Der Freimaurerorden war seit dem Regierungsantritt Leopolds II. in Oesterreich mannigfachen Verdächtigungen ausgesetzt. Man witterte politische Umtriebe und sah die Logen als Vorkämpferinnen des der Regierung so verhaßten politischen und religiösen Liberalismus an. Dieses Mißtrauen gegen die Logen war in stetem Wachsen begriffen und führte schließlich im Jahre 1794 zur Aufhebung derselben. Im Jahre 1791 glaubte man dieses Unheil abwenden zu können, und die „Zauberflöte" sollte dazu benutzt werden, eine Art öffentlicher Ehrenrettung der Freimaurerei zu versuchen. Der Freimaurerbund sollte deshalb in glänzendem Lichte unter dem Symbol einer idealen Priesterschaft dargestellt, und seine sittlichen und humanitären Bestrebungen sollten möglichst deutlich hervorgehoben werden. Dabei sollte die reiche Symbolik des Bundes, womit nun auch die Handlung der Oper ausgestattet wurde, für den profanen Zuschauer nur einen äußeren Reiz mehr bilden, ihm das Stück im Lichte dieser bedeutungsvollen Geheimnisse interessanter machen, während der Eingeweihte ihren höheren Sinn erfassen und sich daran erbauen würde. Mozart und Schikaneder waren Freimaurer; beide gehörten der Loge „Zur gekrönten Hoffnung" an. Von wem aber die erste Anregung zur Hereinziehung der Freimaurerei in die

Die Freimaurer

Opernhandlung ausgegangen, läßt sich nicht mehr bestimmen; ob von der Loge selbst, ob von Mozart, ob von Schikaneder oder — von Giesecke. Es spielte nämlich außer Mozart und Schikaneder noch eine dritte Person eine Rolle bei der Entstehung der Oper. — In der Schikanederschen Truppe wirkte damals ein merkwürdiger Mann als Schauspieler und Chorist und gelegentlich auch als Theaterdichter. Er nannte sich Karl Ludwig Giesecke und war früher Student, Jurist, gewesen. Ueber seine Herkunft und Jugend fehlen zuverlässige Nachrichten. Er soll eigentlich Metzler geheißen haben; bald wird Braunschweig, bald Augsburg als sein Geburtsort angegeben. Er scheint irgendwie Schiffbruch gelitten zu haben und suchte deshalb vielleicht selbst mit Willen sein Vorleben zu verschleiern. Nach allem scheint er eine genial beanlagte und vielseitig begabte Natur gewesen zu sein. Schon als Schauspieler trieb er in Wien mineralogische Studien, denen er sich, als er 1804 von der Bühne abtrat, ganz widmete. Als Mineralienhändler bereiste er Grönland und ward schließlich Professor der Mineralogie in Dublin, wo er am 5. März 1833 starb.

Karl Ludwig Giesecke, der eigentliche Dichter der Zauberflöte.

Wir haben Giesecke bereits als Verfasser des Textes zu Wranitzkys „Oberon" kennen gelernt; außerdem hat er aber im Laufe der Zeit für das Schikaneder-Theater noch eine Reihe von Stücken teils geschrieben, teils bearbeitet, teils übersetzt. Allem Anschein nach gebührt ihm aber auch der Hauptanteil am Text der Zauberflöte; ja es kann mit ziemlicher Sicherheit behauptet werden, daß Karl Ludwig Giesecke der eigentliche Dichter der Oper ist, deren Autorschaft Schikaneder nachher in so lärmender Weise für sich in Anspruch nahm. Schikaneder war in dieser Beziehung sehr skrupellos. Er „besserte" an dem Gieseckeschen Text ein wenig herum, modelte den Papageno, für den er sich naturgemäß am meisten interessierte, nach seiner Façon um, sodaß der bekannte Federmann daraus wurde, und gab dann das Ganze frischweg für sein Werk aus. Giesecke widersprach anfangs nicht — weil ein armer Schauspieler und Chorist dem Herrn Direktor überhaupt nur schwer widersprechen kann, und dann später, weil er in den Verdacht der Freimaurerei zu kommen fürchtete. Auch war er weit weg, in Grönland, und ging ganz anderen Interessen nach. Gieseckes Mitwirkung ist also wohl der gehaltvolle Kern des Zauberflötentextes und seine

tiefere Symbolik zuzuschreiben, während wir der Arbeit Schikaneders an dem Buche und seiner Retouche die Unbeholfenheiten des Ausdrucks, die Ungeschicklichkeiten und Geschmacklosigkeiten zu verdanken haben. Denn Schikaneder nahm die fremde Arbeit nicht nur so hin, wie er sie vorfand, er hatte künstlerische Prätensionen und suchte alles nach seinem Geschmack und nach seiner höheren Einsicht zurechtzustutzen. Suchte er doch selbst Mozart gute Ratschläge zu geben und ihm in seine Kompositionen hineinzureden; wie mag er da mit der Arbeit seines Choristen Giesecke umgesprungen sein? Da er nun so überall hineinpfuschte, alles besser wußte, und da die anderen seiner Einbildung nach sozusagen nur als seine ausführenden Organe unter seiner Leitung arbeiteten, so glaubte er sich auch mit vollem Recht für den eigentlichen Schöpfer halten zu dürfen. Als daher die „Zauberflöte" am 30. September 1791 zum erstenmale aufgeführt wurde, figurierte sie als „große Oper von Emanuel Schikaneder" auf dem Theaterzettel, während Mozart nur so ganz beiläufig genannt war. Dieser für die ganze Art Schikaneders, für sein Theater und für seine Geschäftsführung, besonders aber auch für seine Eitelkeit und Selbstüberhebung ungemein charakteristische Theaterzettel lautete:

Schikaneders Verbesserungssucht.

Schikaneders Eitelkeit.

Heute

Freytag 30. September 1791

werden die Schauspieler in dem k. k. privil. Theater auf der Wieden die Ehre haben aufzuführen zum ersten male:

Die Zauberflöte.

Eine große Oper in zwei Akten von

Emanuel Schikaneder.

Personen:

Sarastro		Herr Gerl
Tamino		Herr Schack
Sprecher		Herr Winter
Erster	Priester	Herr Schikaneder der ältere
Zweiter	Priester	Herr Kistler
Dritter	Priester	Herr Moll
Königin der Nacht		Mad. Hofer
Pamina, ihre Tochter		Mlle. Gottlieb
Erste	Dame	Mlle. Klöpfer
Zweite	Dame	Mlle. Hoffmann
Dritte	Dame	Mad. Schack
Papageno		Herr Schikaneder der jüngere
Ein altes Weib		Mad. Gerl
Monostatos, ein Mohr		Herr Nouseul
Erster	Sclav	Herr Giesecke
Zweiter	Sclav	Herr Frasel
Dritter	Sclav	Herr Starke

Die Musik ist von Herrn Wolfgang Amade Mozart, Kapellmeister und wirklichem k. k. Kammerkompositeur. Herr Mozart wird aus Hochachtung für ein gnädiges und verehrungswürdiges Publikum und aus Freundschaft für den Verfasser des Stückes das Orchester heute selbst dirigieren.

Die Bücher von der Oper, die mit zwei Kupferstichen versehen sind, wo Herr Schikaneder in der Rolle als Papageno nach wahrem Kostum gestochen ist, werden bei der Theaterkasse für 30 kr. verkauft.

Herr Gayl, Theatermaler und Herr Neßlthaler als Dekorateur schmeicheln sich nach dem vorgeschriebenen Plane des Stückes mit möglichstem Künstlerfleiß gearbeitet zu haben.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

Erste Aufführung und Erfolg.

Der Erfolg der ersten Aufführung war nicht so groß, als man gehofft hatte. Das Publikum war erstaunt, es fand offenbar etwas anderes und viel mehr, als es erwartet hatte. Es mußte sich an dieses Neue, an dieses Mehr erst allmählig gewöhnen. Mit jeder Wiederholung aber wuchs der Beifall, der Andrang ward immer größer und größer. Am 23. November 1792 konnte Schikaneder bereits die hundertste, am 22. Oktober 1795 die zweihundertste Aufführung der Zauberflöte an seinem Theater ankündigen. Aber auch die anderen Wiener Theater bemächtigten sich der Oper, die rasch ihren Siegeszug über die Bühnen antrat (1793 Frankfurt a. M.; 1794 Berlin, Hamburg und Dresden) und bald nicht nur in den süddeutschen Städten, sondern auch in Norddeutschland, das sich bis jetzt der Mozartschen Musik gegenüber immer noch etwas kühl verhalten hatte, die populärste und zugkräftigste Oper wurde. In Dresden wurde die Zauberflöte übrigens 1794 in italienischer Bearbeitung (!) aufgeführt und blieb in dieser Gestalt bis 1808 auf dem Repertoire der Hofbühne, wo Carl Maria von Weber endlich die erste deutsche Aufführung der Oper veranstaltete.

Nachahmungen und Fortsetzungen.

Natürlich rief die Oper eine große Zahl von Nachahmungen aller Art hervor. War schon vor dem Erscheinen der Zauberflöte an den Wiener Bühnen vom Schlage des Leopoldstädtischen Theaters und des Theaters auf der Wieden kein Mangel an Zauberpossen, so wurde das Zaubern jetzt geradezu epidemisch. „Alles wird auf diesen Theatern gezaubert", heißt es in einem Bericht vom Jahre 1793; „so hat man z. B. die Zauberflöte, den Zauberring, den Zauberpfeil, den Zauberspiegel, die Zauberkrone und andere dergleichen elende Zaubereien mehr, bei deren Ansehen und Anhören sich

einem das Inwendige umkehren möchte. Text und Musik tanzen ihren kläglichen Reihen nebeneinander — die Zauberflöte ausgenommen —, so daß man nicht weiß, ob der Dichter den Compositeur oder dieser jenen an Schmiererei habe übertreffen wollen. Dazu kommt noch, daß diese miserablen Produkte noch miserabler vorgestellt werden". (Berl. Mus. Ztg. 1793. S. 142). Schikaneder ahmte sich schließlich selber nach. Im Jahre 1797 brachte er eine Oper „Babylons Pyramiden"(!), zu der Gallus und Winter die Musik schrieben, und 1798 gar einen zweiten Teil zur Zauberflöte „Das Labyrinth oder der Kampf der Elemente", die ebenfalls von Winter komponiert wurde. Den als Fragment vorliegenden zweiten Teil zur Zauberflöte von Goethe haben wir schon erwähnt.

Mozarts Tod und Begräbnis.

Die Zauberflöte brachte Schikaneder einen für damalige Verhältnisse reichen Gewinn; schon die ersten 24 Vorstellungen sollen ihm über 8000 Gulden eingetragen haben. — Mozart erhielt n i c h t s. Trotzdem die Oper über alle Bühnen ging, bezog niemand auch nur eine einzige Partitur von ihm. Aber auch des großen künstlerischen Erfolges, den sein Werk davontrug, konnte sich Mozart nicht mehr lange erfreuen. Sein Leiden verschlimmerte sich. Mit der Komposition seines Requiem beschäftigt, daß später von seinem Schüler Süßmayr nach seinen Angaben und Entwürfen vollendet wurde, schloß er in der Frühe des 5. Dezember 1791 die Augen für immer. Da die Mittel fehlten, wurde er „mit einem Kondukt dritter Klasse" bestattet, nicht in einem eigenen Grabe, das wäre zu kostspielig gewesen, sondern in einer allgemeinen Grube. Nur wenige Freunde wohnten der Einsegnung in der Kreuzkapelle bei St. Stephan bei, und auch diese kehrten des schlechten Wetters wegen beim Stubenthor um. Niemand folgte dem Sarg auf den Friedhof von St. Marx hinaus. Seine geliebte Konstanze war vor Schmerz zusammengebrochen und krank zu einer befreundeten Familie gebracht worden. Als sie sich wieder erholt hatte und auf den Friedhof hinauspilgerte, war ein neuer Totengräber da, und niemand konnte ihr mehr das Grab ihres Gatten zeigen. Noch heute wissen wir nicht, wo Mozarts Sterbliches zur Ruhe gebettet wurde. — —

* *
*

Symbolik des Textes

Bevor wir zur Analyse der einzelnen Teile der Oper schreiten, müssen wir noch einen Blick auf die allgemeine Symbolik des Textes werfen, wie sie sich nach der Umarbeitung darstellte.

Die Reiche des Lichts und der Finsternis.

Der uralte Dualismus, der wenn auch noch so verwaschen und verwischt, die ursprüngliche Grundlage unserer gesamten arischen Märchenwelt bildet, der Kampf zwischen Ahuramazda und Arrhiman, zwischen dem Reiche des Lichts und dem Reiche der Finsternis, bildet auch das Grundmotiv der Zauberflöte. Das Reich des Lichts verkörpert sich in Sarastro und der idealen Priesterbrüderschaft der „Eingeweihten", das Reich der Finsternis in der aus der sternflammenden Königin entstandenen Königin der Nacht und ihren Helfershelfern. Sarastro und die Seinen sollen aber überdies noch das ideale Bild des Freimaurertums und seines Strebens nach Förderung edler, freier Menschlichkeit darstellen. Unter diesem Gesichtswinkel betrachtet, wird dann die Königin der Nacht zur Beschützerin alles veralteten Aberglaubens und finsteren Priestertrugs, zur Personifikation des Widerparts der Freimaurerei, des rückständigen katholischen Klerus und insbesondere des Jesuitismus. Das Reich Sarastros ist — wie das der Gralsritter im „Parsifal" — ein Reich der Männer, die kraftvoll und geradenwegs auf ihr Ziel losgehen und trotz des Geheimnisses, das wie ein mystisches Band die Eingeweihten umschlingt, mit offenem Visier kämpfen. Das Reich der Königin der Nacht ist ein Weiberregiment, seine Waffen sind Weiberwaffen: Ränke, Verleumdung, Klatsch. (Die Weiberfeindschaft, die hier nicht nur aus der Handlung des Stückes, sondern auch aus dem freimaurerischen Gebrauch entspringt, die Frauen nicht in die eigentlichen Geheimnisse des Ordens einzuweihen, bildet merkwürdiger Weise ebenfalls ein Grundzug von Wagners „Parsifal", wo das Weib (Kundry) — allerdings im Lichte der Sinnlichkeit — ebenfalls als das böse Prinzip erscheint. Also auch hier eine Parallele zwischen den beiden äußerlich so ungleichen und innerlich so nahe verwandten Werken). In Sarastros Reich herrscht neben einer geläuterten Gottesverehrung eine heitere Lebensauffassung; die Weisheit wird durch die Kunst geadelt und verschönt, die Affekte und Leidenschaften sind durch höhere Einsicht gezügelt; „in diesen heiligen Hallen kennt man die Rache nicht", das Unrecht wird durch edles Verzeihen vergolten,

und die natürliche Sinnlichkeit veredelt sich zu treuer hingebender Liebe. Am Hofe der Königin der Nacht aber gilt nur der launenhafte Wille der Herrscherin, von den edlen Künsten ist da noch nicht die Rede, man freut sich noch in primitivster Weise an den rohen Naturprodukten, an den seltenen Vögeln, die Papageno den Damen zur Unterhaltung liefert; die Leidenschaften walten frei und ungezügelt, die Rachsucht ist eine Haupttriebfeder der Handlungen; Belohnung und Strafe werden in ganz primitiv materieller Weise zugemessen: Wein, Zuckerbrot und süße Feigen, — oder Wasser und Steine als Nahrung, und ein Vorlegeschloß vor den Mund des Lügners. Von ethisch-erzieherischer Einwirkung ist keine Rede. So tritt auch die Sinnlichkeit hier nur in der Gestalt der Lüsternheit(erstes Terzett der Damen in der Introduktion zum ersten Akt) oder als tierische Brunst auf (Monostatos). Zwischen diesen beiden Reichen steht der Mensch. Er muß sich für die eine oder die andere entscheiden, wenn er nicht in öder Gleichgiltigkeit dahinleben will. Naturgemäß gelangt der Mensch zuerst in das Reich der Königin der Nacht, oder er geht von hier, als von der niedrigeren Entwickelungsstufe (primitiveren Kultur) aus und strebt nach dem Reiche Saraſtros. In das Reich des Lichts zu gelangen (als rechtmäßig Eingeweihter oder als unrechtmäßiger, feindlicher Eindringling) ist Ziel und Kampf seines Lebens. Aber die Menschen sind ungleich nach Geschlecht und natürlichen Anlagen. Darum schildert uns die Zauberflöte den Menschen in drei Typen: Tamino, Papageno und Pamina.

Tamino ist das Bild des nach höherer Erkenntnis strebenden Menschen. Er ist Prinz; d. h. er steht auf des Lebens Höhen, er besitzt von Geburt und Jugend an höhere Bildung und bessere Schulung als die große Menge. Er stammt nicht aus dem Reiche der Königin der Nacht, sondern er kommt als Fremdling in die Gegend ihres Palastes, waffenlos, verfolgt von einer Schlange. Die Schlange ist der Tod, dem der Mensch nicht entrinnen kann, dem er waffenlos gegenüber steht. Der Tod treibt ihn vor den Tempel der Königin der Nacht, d. h. in die Arme irgend eines Götter- oder Götzenglaubens, irgend einer „positiven" Religion. Die drei Damen der Königin töten dies Schlangenungeheuer, d. h. die positive Religion lehrt ihn den Tod (die Todesfurcht) überwinden, sie löst ihm vorläufig die Frage nach der Ewigkeit (Schlange);

Tamino.

Die Schlange.

die Frage, die der Naturalismus, der natürliche Instinkt, der gesunde Menschenverstand (Papageno) nicht zu lösen vermag, obschon er sich dessen rühmt (Papageno renomiert, er habe die Schlange erdrosselt — ein fein ironischer Zug!). Den Tod überwindet nur ein positiver Glaube, selbst wenn er noch so rückständig wäre (Königin der Nacht), oder aber durch die Lehre und selbständige geistige Arbeit (Prüfungen) erlangte höhere Einsicht. Die Königin der Nacht hat Tamino einen großen Dienst erwiesen, indem sie ihn von dem Schlangenungeheuer durch ihre dienstbaren Geister befreite, nun sucht sie ihn an ihr Reich und an ihren Dienst zu fesseln. Es stehen ihr aber nur rein sinnliche Mittel zur Verfügung. Durch Paminas Bild wirkt sie auf die leicht zu entflammenden Sinne des Jünglings; dabei sucht sie aber ihre eigenen Geschäfte zu betreiben, den Neugewonnenen zum Werkzeug ihrer Rache zu machen. Durch ihn soll Sarastros Reich geschädigt werden. Die Sinnlichkeit ist die erste große Triebfeder der Thaten des Menschen; aber indem ihr Tamino, der nach höheren Zielen strebende Mensch, wie jeder andere Erdgeborene folgt, führen ihn die Lehre (der Sprecher) und sein eigener Genius (die drei Knaben) allmählig auf eine andere Straße und in ein anderes, lichteres Reich. Auch hier wird Pamina sein Lohn, aber in einem höheren, geläuterten Sinne.

Papageno. Der zweite Typus, Papageno, ist das Bild des sorglosen Naturmenschen. Wie Tamino aus dem Märchenprinzen, dem fahrenden Ritter der mittelalterlichen Romane, entstanden ist, so ist die Figur des Papageno aus der derbkomischen Gestalt des Knappen hervorgegangen, die schon in jenen ältesten poetischen Erzeugnissen, und am herrlichsten als Sancho Pansa im Don Quixote, gegenüber der schwärmerischen Ueberschwänglichkeit des Herrn den gesunden Menschenverstand vertritt. Von seinen direkten Vorgängern auf der Bühne, dem Hanswurst und dem Wiener Kasperl, hat er die derben und manchmal eher platten als naiven Späße geerbt. Aber trotzdem er im Stücke die Rolle des offiziellen Lustigmachers, der die Gallerie zu unterhalten hat, spielen muß, so ist sein symbolischer Typus doch folgerichtig durchgeführt. Er kennt weder Vater noch Mutter, ist also wild und unkultiviert aufgewachsen. Sein Federkleid mag ursprünglich eine Reminiscenz aus Schikaneders Vogelkomödie sein, aber es soll auch zugleich den

Das Federkleid. niedrigen Kulturzustand seines Trägers andeuten. Die

Federn dürfen uns dabei nicht in Verwunderung setzen; denn vor hundert Jahren bildete man die Wilden gerade so typisch mit Federschürzen und Federkronen ab — wie wir es noch an alten Mohrenfiguren vor altmodischen Tabakläden oder Kolonialwarenhandlungen in kleinen Städten sehen können —, gerade so, wie wir heute die Unkultur auf der Bühne und im Bilde mit Vorliebe in Felle kleiden. Er wohnt in der Nähe der Königin der Nacht; denn in jener Gegend ist ja die Unkultur von jeher zu Hause gewesen. Er kümmert sich um nichts weiter, als um Essen und Trinken, und da ihm dieses von der Königin der Nacht als Entgelt gegen seine leichte Arbeit in ausreichendem Maße geliefert wird, so lebt er munter in den Tag hinein. Er dient der Königin aus Gewohnheit, nicht aus freier Wahl. Er hat noch niemals über den Zweck seines Daseins nachgedacht. Ja, er kennt die Sache nicht einmal, der er dient. (Er hat die Königin selbst niemals gesehen: „Welcher Sterbliche kann sich rühmen, sie je gesehen zu haben", sagt er zu Tamino, dem sie kurz darauf erscheint.) Er würde ebenso gut und ebenso gerne jedem anderen dienen, der ihm zu essen und zu trinken gäbe. Auch Sarastro. Vor diesem fürchtet er sich nur, weil ihm die Damen vor ihm Angst gemacht, ihn als ein Ungeheuer, einen Kannibalen dargestellt haben. So schildert die schwarze Schar dem einfachen Manne die Wissenschaft als ein Werk der Hölle und ihre Vertreter und alle, die für die Aufklärung kämpfen, als leibhaftigen Teufel, und der Einfältige glaubt, daß Sarastro ihn „rupfen und braten" würde, und duckt sich daher lieber unter den schwarzen Schleier der Königin. Als Zeichen eines primitiven Kunstsinnes besitzt er die Panflöte, der er nur eine einzige primitive Weise:

1.

zu entlocken versteht. — Aber auch dieser einfache Naturmensch wird durch das Schicksal, als Begleiter des Prinzen, nach Sarastros Reich verschlagen. Hier wandelt er blind und taub durch eine ihm fremde Welt, die ihm unsympatisch ist, weil sie ihn in seiner freien Bewegung hindert, ohne daß er die Fähigkeit besitzt, an ihren höheren Genüssen teizunehmen. Auch er macht die Prüfungen auf seine Weise durch, d. h. er gewinnt ein

gewisses Maß von Lebenserfahrung, wie es seinem Geiste angemessen ist, auch er erhält schließlich das Weibchen, nach dessen Besitz er sich so sehr gesehnt, ohne daß ihn jedoch diese Sehnsucht zu positiven Thaten anzuregen und seine Gleichgiltigkeit und Poltronnerie zu überwinden vermocht hätte. Sein Weibchen ist dementsprechend denn auch nicht die Gefährtin seiner Arbeit — wie Pamina die Gefährtin Taminos ist, an dessen Prüfungen sie teilnimmt, sondern seine lustige Gespielin. Sein Eheideal ist naiv-sinnlicher Natur: „Erst einen kleinen Papageno; dann eine kleine Papagena; viele, viele Kinderlein!" Er wird „das himmlische Vergnügen der Eingeweihten nie fühlen"; doch hat sich durch die Lebenserfahrung auch um ihn der Nebel gelichtet, und er wird fürder in der Welt seinen Beruf erfüllen als guter Bürger und Familienvater. — Tamino und Papageno werden von der Königin der Nacht mit Zauberinstrumenten ausgerüstet, die wiederum dem Charakter ihrer Träger entsprechen. Tamino erhält ein ausdrucksvolles Kunstinstrument, die Flöte; Papageno ein Glöckchenspiel, das zwar nicht mehr so primitiv ist, wie seine Panpfeife, aber des seelischen Ausdruckes entbehrt und im ganzen mit seinem hellen Klang zu seinem naiv-sinnlichen Charakter paßt. Natürlich wird in diesen Zauberinstrumenten beiläufig die Macht der Musik über die Gemüter symbolisiert. Dabei wirkt Taminos Flöte wieder mehr auf das Gefühl, sie tröstet den einsamen Tamino, sie stärkt das Liebespaar auf seinem Gange durch Wasser und Feuer und bezwingt dadurch die Elemente; Papagenos Glöckchenspiel wirkt auf die Beine, es ruft Lachen, Tanz und Fröhlichkeit hervor. Daß die Königin der Nacht es ist, die die Zauberinstrumente schenkt, ist ein aus dem Märchen Lulu stammender, noch aus der ersten Bearbeitung stehengebliebener Zug. Auch hier könnte man schließlich nach dem Goetheschen Rezept „legt ihr's nicht aus, so legt es unter" eine symbolische Bedeutung herausklauben, indem man die Musik als ein Geschenk der positiven Religion (der römischen Kirche) erklärt — was sie ja in der That ist —, das aber erst im Tempel des freien Menschentums zu seiner wahren Entfaltung gelangen könne. — Der dritte Typus ist Pamina, das Weib. Das Weib hat nach der Auffassung der Zauberflöte keine Selbständigkeit („Ein Mann muß eure Herzen leiten; denn ohne ihn pflegt jedes Weib aus seinem Wirkungskreis zu schreiten"). Darum strebt sie

Zauberflöte und Glockenspiel.

Pamina.

nicht mit eigenem Willen zu Sarastro, sondern sie wird von diesem — allerdings in guter Absicht und zu ihrem Heile — mit Gewalt aus dem Hause der Mutter entführt. Sie selbst ist die Tochter der Königin der Nacht und eines weisen Mannes, der zu den Eingeweihten gehörte, der vor Sarastro den mächtigen Sonnenkreis (in diesen hat sich der Feuerstahl-Talisman aus „Lulu" verwandelt) besaß und ihn an Sarastro vermachte — er war also Sarastros Amtsvorgänger. Sie ist also ein Kind des Lichts und der Finsternis. Dadurch erhält Sarastro ein Recht, in ihr Schicksal einzugreifen. Sie selbst handelt nicht; sie ist nur des Mannes höchster und schönster Lohn. Doch teilt sie die Gefahr mit dem Geliebten. Entgegen der freimaurerischen Logik und wohl nur dem Opernschluß zuliebe, der das Liebespaar unter allen Umständen in seinem Glanze vereinigen muß, wird sie sogar mit Tamino eingeweiht. — Das Gegenstück zu Pamina, die Papagena, ist zu wenig ausgearbeitet, um eine selbständige Bedeutung zu gewinnen.

In diesen beiden Reichen (Königin der Nacht — Sarastro) und den drei genannten Typen (Tamino — Papageno — Pamina) liegt der ganze Schlüssel der scheinbar so komplizierten Symbolik. Die anderen Figuren schließen sich entweder dem Gefolge der Königin oder demjenigen Sarastros an. Zwischen beiden Reichen schwanken indessen der Mohr und die drei Knaben (Genien). — Monostatos, der Mohr, steht ursprünglich im Dienste Sarastros. Die ganze Anlage der Figur beweist, daß sie noch aus der ersten Bearbeitung stammt und etwas unlogisch stehen geblieben ist; denn Monostatos ist noch der tückische Haremswächter des bösen Zauberers und entspricht als solcher dem Dickwanst Zumio in Wenzel Müllers „Kasper der Fagottist" und dem verwachsenen Zwerge Barka im „Lulu". In unserer Zauberflöte repräsentiert er die Gemeinheit, die im Dienste der Weisheit steht und ihre Anordnungen durch ihre niedrigen Instinkte durchkreuzt und verzerrt, aber dennoch der geistigen Ueberlegenheit überall weichen muß und zum feigen Ueberläufer wird, den großen Egoisten ohne Treu und Glauben. — Die Genien sind weder von der Königin der Nacht ausgesendet, noch „die sichtbaren Genien des Geheimbundes" — wie Otto Jahn, der treffliche Verfasser der musterhaften Mozartbiographie, annimmt. Sie gehören zu keinem der beiden Reiche, sondern sie sind aufs engste mit den Menschen-

Monostatos.

Die drei Knaben.

typen verbunden, sie sind deren persönliche Schutzgeister, deren transcendentales Ich; sie sind Taminos, Papagenos und Paminas „guter" Geist, ihr Gewissen, ihre bessere Einsicht, und handeln auch überall in diesem Sinne. Sie geleiten Tamino zum Weisheitstempel und geben ihm den Rat, standhaft, duldsam und verschwiegen zu sein; dann halten sie Pamina und Papageno vom Selbstmord ab; beidemal, indem sie sich ganz dem Charakter ihres jeweiligen Schützlings anpassen. Pamina machen sie Hoffnung auf ein Wiedersehen mit dem Geliebten und veranlassen sie, Not und Gefahr mit ihm zu teilen; Papageno bringen sie mit der volkstümlichen Weisheit: „Man lebt nur einmal, dies sei dir genug", zur Vernunft. Die drei Damen können sie deshalb im ersten Quintett den beiden Reisenden doch ganz gut als Begleiter ankündigen: denn das heißt weiter nichts, als: „folgt eurem guten Genius, eurem Gewissen; das wird euch schon recht leiten". Die Königin der Nacht kann ja gerade so gut an das „Gewissen" der in ihrem Auftrage Ausziehenden appellieren, als nachher Sarastro und seine Priester. Ebenso natürlich ist es dann, daß die Genien, sobald sich Tamino und Papageno den Prüfungen unterziehen und in das Lichtreich aufgenommen zu werden begehren, im Sinne Sarastros und seiner Priester sprechen. Daß sie im zweiten Finale über die allgemeine Weltlage reflektieren, weil sie aus Gründen der Symmetrie dieses Finale ebenso mit einem Terzett einleiten sollen, wie sie das erste eingeleitet haben, und daß sie aus bühnentechnischen Gründen noch mit allerhand Geschäften betraut werden, Tamino und Papageno die Zauberinstrumente wieder zu stellen und gar einen gedeckten Speisetisch herschleppen müssen, darf nicht so genau genommen werden. Sie stehen eben im Dienste des Geheimbundes, sobald die Personen, an deren Dasein sie gebunden sind, sich selbst diesem Geheimbunde zuwenden.

Neben dieser inneren Symbolik geht noch eine äußere einher, die dem freimaurerischen Rituale entnommen ist. Die Kenntnis all dieser geheimen Zeichen und Andeutungen ist für das Verständnis des Werkes und seiner inneren Symbolik nicht unbedingt nötig. — Auch dem Laien fällt die starke Betonung der Dreizahl in der ganzen Oper auf. Die Königin der Nacht tritt dreimal auf, (I. Akt, 6. Scene; II. Akt, 8. Scene und II. Akt, 30.Scene). Sie hat drei Damen in ihrem Dienste; drei-

Die mystische Dreizahl.

maliger Donner („sie kommt — sie kommt — sie kommt") kündet ihr erstes feierliches Erscheinen an. Auch die drei Damen greifen dreimal in die Handlung ein (in der Introduktion des ersten Aktes und in den beiden Quintetten). Bei ihrem letzten Auftritt (II. Akt, 30. Scene: „Dir, große Königin der Nacht") erscheinen sie uns nur als „Volk", nicht selbständig. — Den Prüflingen sind drei Schutzgeister (Genien, „Knäblein") beigesellt. Auch sie zeigen sich dreimal (im I. Finale; Knabenterzett Nr. 16; und im II. Finale). Im Reiche Sarastros herrscht natürlich noch unumschränkter. Sarastro selbst zeigt sich dreimal in der feierlichen Versammlung der (18=3×6) Eingeweihten; am Beginn des zweiten Aufzuges (Arie: „O Isis und Osiris"), wo er den Prüfling den Versammelten anmeldet; bevor Tamino und Pamina zur letzten Prüfung schreiten (Chor: O Isis und Osiris) und schließlich beim Empfang der neuen Geweihten im Tempel („Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht"). Außerdem tritt er noch dreimal, seiner Amtswürde entkleidet, als menschlich teilnehmender Freund und Berater auf (I. Finale; „In diesen heiligen Hallen"; Terzett Nr. 19). Der Dreizahl der freimaurerischen Grade entsprechend haben die Fremdlinge drei Prüfungen zu bestehen. Sie sind — in den beiden ersten Graden etwas kindlich — auf der Bühne 1. durch das Verbot mit Weibern zu sprechen, 2. durch das Gebot absoluten Stillschweigens und 3. durch die Wanderung durch Feuer und Wasser verkörpert. Der Tempel der Weisheit hat drei Thüren; und Tamino muß den Eintritt in denselben dreimal versuchen. Durch drei Posaunenstöße geben die Eingeweihten Sarastro ihre einmütige Zustimmung zu erkennen. Diese drei mystischen Posaunenakkorde, auf die wir später noch zurückkommen, erklingen dreimal: einmal in der Mitte der Ouverture und zweimal in der Scene, wo Sarastro die Fremdlinge anmeldet (II. Akt, 1. Scene). — Ferner spielen drei Musikinstrumente eine Rolle: die Zauberflöte, das Glöckchenspiel und Papagenos Panflöte. Jedes dieser drei Instrumente wird dreimal gespielt: die Flöte im ersten Finale, wo Tamino vor den Thoren des Weisheitstempels die Tiere mit dem Spiel anlockt (eine Reminiscenz aus „Lulu", der in derselben Situation vor der Burg des Zauberers Dilsenghuin geschildert wird, und an Orpheus), in der zweiten Prüfungsscene (II. Akt, 17. Scene) und in der letzten

Prüfung beim Durchschreiten von Feuer und Wasser; — das Glöckchenspiel erklingt zuerst im ersten Finale, wo Papageno damit die Sklaven tanzen macht, dann in seinem zweiten Lied („Ein Mädchen oder Weibchen") und schließlich im zweiten Finale („Klinget Glöckchen, klinget"), wo er dadurch Papagena herbeiruft; — die Panflöte endlich hören wir im ersten Auftrittslied Papagenos („Der Vogelfänger bin ich ja"), dann im ersten Finale, in der Scene, wo Papageno mit Pamina zu entfliehen sucht („Schnelle Füße, rascher Mut") und drittens im zweiten Finale, in der drolligen Scene, wo der lebensmüde Papageno noch einmal bis drei zählt, bevor er sich aufhängen will. — Diese Beispiele ließen sich wahrscheinlich noch vermehren. Jedenfalls ist die Dreizahl bis in alle Einzelheiten der Handlung durchgeführt. — Auch in einzelnen Redewendungen, in Gewändern, Dekorationsstücken, Requisiten finden sich freimaurerische Symbole angewandt oder wenigstens angedeutet. Alle diese Dinge sind, wie gesagt, für das eigentliche Verständnis des Werkes belanglos; der dem freimaurerischen Denken ganz fernstehende Laie kann den eigentlichen Grundgedanken des Werkes, seine „innere" Symbolik, voll erfassen und das höchste ästhetische Vergnügen daran empfinden, ohne auf die durchgeführte Dreizahl und all diese äußerlichen symbolischen Einzelheiten zu achten oder auch nur eine Ahnung von ihrem Dasein zu haben. Dennoch aber übt auch diese äußere Symbolik ihre Wirkung aus. Sie umgiebt das Werk mit jenem Schimmer des Geheimnisvollen und Außergewöhnlichen, der das Ganze in eigenartiger Verklärung erscheinen läßt und auf den unbefangenen Zuschauer stets Eindruck macht. Dann verleiht z. B. die Dreizahl dem ganzen Aufbau der Oper jene schöne Symmetrie, die, ohne sich dem Zuschauer direkt ins Bewußtsein zu drängen, so ungemein wohlthuend wirkt und schon äußerlich den Eindruck höchster formeller Abrundung des Werkes hervorbringt. Die Symbolik in Gewändern, Dekorationen, Requisiten u. s. w. aber ward für die spätere Gestaltung der Opernausstattungen überhaupt bedeutungsvoll, indem man in der Zauberflöte zuerst darauf geführt wurde, der geheimen Symbolik zuliebe, alles, was zur Ausstattung gehörte, nach einem bestimmten, einheitlichen und sinnvollen Plane herzustellen, während man früher in diesem Punkte nur der Laune gefolgt war und höchstens durch äußeren Prachtaufwand

Einfluß der Symbolik.

und allerlei ungewöhnlichen Maschinenzauber zu verblüffen gesucht hatte. So ward die Zauberflöte die erste Oper, in der die Ausstattung wirklich einen integrierenden Bestandteil des Ganzen bildete, in der Dekorationen, Kostüme und Requisiten nicht nur zum Schmucke dienten, sondern im eigentlichen Sinne „mitspielten". Die Ausstattung erlangte dadurch höhere Bedeutung für das Ganze, aber in ganz anderem Sinne, als bei den eigentlichen Ausstattungsstücken. Die Zauberflöte galt deshalb auch am Ende des vorigen Jahrhunderts als das Wunder der Ausstattungskunst und hat auch in dieser Beziehung den denkbar stärksten Einfluß auf die Bühnen ausgeübt. Sie ward vorbildlich für die Opernausstattungen des folgenden Zeitraumes.

Dekoration und Ausstattung.

Dennoch dürfen wir uns nicht vorstellen, daß die ursprüngliche Ausstattung der Zauberflöte so einheitlich und stilgerecht durchgeführt gewesen sei, wie wir sie heute an besseren Bühnen zu sehen gewohnt sind. Im Gegenteil muß das Ganze nach unserem heutigen Geschmack, trotz aller Prachtentfaltung, doch einen ziemlich barocken Eindruck gemacht haben. Man denke sich Tamino als „japonischen Prinzen", dazu griechische Tempel und ägyptische Pyramiden in buntem Gemisch, die drei Genien im griechische Gewand und in rosenumwundener Flugmaschine, Palmenhaine mit silbernen und goldenen Blättern u. s. w. Schließlich verwandelt sich das Theater gar „in eine Sonne". Auch die vielfachen „ägyptischen" Dekorationen sahen aus, wie der Rokoko solche altertümlichen und kuriosen Dinge z. B. in seinen Gärten und Lustschlössern nachzuahmen liebte; ein ebenso buntes und uneinheitliches Stilgemenge, wie es die Verquickung der modernen Freimaurerei mit der altägyptischen Symbolik selber darstellt. Erst als wir an der Hand der Forschungen der modernen Aegyptologie das Land der Pharaonen und seine Denkmäler genauer kennen lernten, und als die speciell freimaurerische Tendenz der Oper etwas mehr in Vergessenheit geriet, wurde die Ausstattung mehr und mehr einheitlich im altägyptischen Stile durchgeführt; und einzelne Bühnen haben in diesen neueren ägyptischen Dekorationen zur Zauberflöte nicht nur große Pracht entfaltet, sondern auch wirklich stilgerechte Bühnenbilder geschaffen, so daß das Werk auch nach dieser Seite hin eine das Auge des modernen Zuschauers künstlerisch befriedigende Abrundung erhielt. Allerdings wandelte sich dadurch das Gesamtbild ein-

zelner Scenen und die ursprüngliche Symbolik wurde zu Gunsten der einheitlichen künstlerischen Wirkung manchmal etwas verwischt. So sehr das Streben nach einheitlicher künstlerischer Ausstattung auch anzuerkennen ist, so sollte der ursprüngliche Sinn des Ganzen doch nicht darunter leiden. Man wird deshalb gut thun, immer wieder auf das ursprüngliche Scenarium zurückzugreifen, so barock es uns auch erscheint, und die alten Bühnenangaben nur soweit zu ändern, daß sie sich, ohne die Symbolik zu zerstören, dem geläuterten modernen Geschmack anpassen lassen. In der folgenden Analyse halten wir uns daher strikt an das alte Scenarium.

* *
*

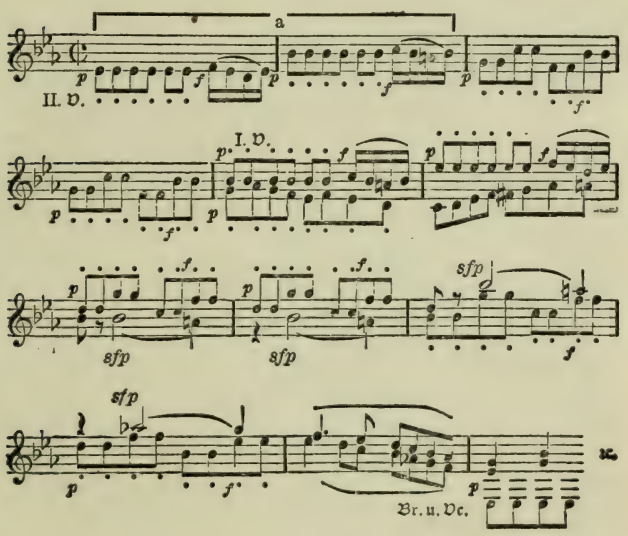
Mozarts Musik zur Zauberflöte.

Wenn wir die hier angedeutete Symbolik der Zauberflöte überblicken, so wird uns die vielfach verbreitete Ansicht, daß der Text der Zauberflöte sinnlos sei, wohl als völlig haltlos und hinfällig erscheinen müssen, und wir werden im Gegenteil staunen, mit welch tiefem ethischem Gehalt das an und für sich so nichtssagende und fast kindische Märchen vom Prinzen Lulu erfüllt wurde. Wer hat dieses Wunder vollbracht? Wir wissen es nicht. Auf Giesecke wird wohl der Hauptanteil der Umdichtung und Umgestaltung entfallen. Daß eine solche Dichtung — denn es ist eine Dichtung, trotz dem fragwürdigen äußeren Sprachgewand, — nicht dem Hirn des eitlen, bramarbasierenden und ganz oberflächlichen Schikaneder entstammen kann, dürfte jedem klar sein. Eines aber wissen wir, daß der tiefe Gehalt der Dichtung in Mozarts Seele den schönsten Widerhall erweckte. Nicht der unbeholfene erbärmliche Worttext, dessen Redaktion Schikaneder verbrochen haben mag, sondern der innere Gehalt der Oper begeisterte Mozart zu seinen unsterblichen Weisen, mit denen er, unter dem Einfluß der tieferen Bedeutung, selbst die trivialsten Stellen des Textes zu veredeln wußte. In seiner Musik spiegelt sich die Symbolik des Werkes aufs Getreueste wieder; seine Töne enthüllen uns schleierlos die Seele des Werkes.

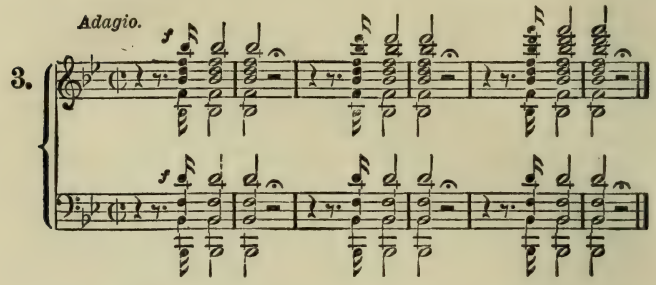
Die Ouvertüre.

Gleich die Ouverture leitet in den mystischen Inhalt des Werkes ein. Sie beginnt mit einem Adagio, das mit drei feierlichen Akkorden des Orchesters einsetzt und in düstern, schleppenden, mühevollen Tönen zum

folgenden Allegrosatze hinleitet. Es schildert die dumpfe gedrückte Stimmung des Menschen, der noch nicht eingetreten ist in den Bund der Geweihten, an den aber die ernsten Lebensfragen mahnend und quälend herantreten. Der Allegrosatz zeigt in seinem ersten Teile die frohe Thätigkeit im Bunde der Geweihten. Hier herrscht der Geist heiterer Ordnung, alles greift leicht und mühelos ineinander, und selbst das Verwickelte und Kompliziertese erscheint einfach und ungezwungen. Um dies zu schildern, hat Mozart die Form der Fuge gewählt. Das Hauptthema (a) wird zu einem Fugato verarbeitet:



Nach dem regelmäßigen vierten Eintritt des Themas beginnt ein freies Spiel mit den Motiven. Der ganze Satz macht trotz seiner künstlichen Fügung einen lichten und heiteren Eindruck. Völlig mühelos, wie spielend, scheinen sich die Stimmen zusammenzufinden. Dann bricht nach einem drängenden Crescendo der Satz auf der lang ausgehaltenen Dominante (B) ab, und nun folgt ein kurzes Adagio, das nur aus drei mal drei B-Dur-Akkorden in eigentümlichem Rhythmus besteht:



Dieser nur von dem durch Posaunen verstärkten Holz- und Blechbläserchor (ohne Streicher) dreimal wiederholte feierliche Akkord bildet das symbolische Grundmotiv der Oper. Mit ähnlich rhythmisierten Schlägen wird in der Loge das sich zur Aufnahme meldende neue Mitglied angekündigt. Nachdem der erste Teil der Ouverture das heitere, freie, aber wohlgeordnete Leben und Arbeiten in der Gemeinschaft der Eingeweihten geschildert hat, künden nun die feierlichen Akkorde an, daß ein Fremdling „an der nördlichen Pforte" des Heiligtums harrt und Einlaß begehrt. Darum vernehmen wir dieselben Akkorde später wieder, wie Tamino zu den Prüfungen zugelassen wird. Auf das kurze Adagio folgt ein zweiter Allegrosatz, der in ungemein kunstvoller kontrapunktistischer Behandlung, aber nicht mehr in regelmäßiger Fugenform, das Hauptthema nochmals durchführt. Aber der heitere Charakter ist geschwunden, die Moltotonart herrscht vor; die Stimmen folgen einander ungeduldig in Engführungen. Das Ganze ist ein Bild rastlosen und mühevollen Strebens, ein Ringen nach Licht, und schildert so die Prüfungen, die der in den Geheimbund Aufzunehmende zu bestehen hat. Aber allmählich gehen Angst und Mühe in Selbstvertrauen und Sicherheit über. Der Satz klärt sich mehr und mehr auf und helle Jubeltöne erklingen. Noch einmal führt, wie eine letzte Anspannung aller Kräfte, das drängende Crescendo, das den Schluß des ersten Teiles eingeleitet hatte, zu wuchtigen Schlägen; dann strömt der Siegesjubel ungehindert dahin. Das Ziel ist errungen; aus der Nacht der Prüfungen tritt der Neugeweihte in den strahlenden Glanz des Heiligtums. Diese Ouverture ist eine der größten Meisterleistungen der Instrumentalmusik. Mit spielender Leichtigkeit scheint hier Mozart

die schwierigsten kontrapunktistischen Aufgaben zu lösen, und trotz der ganz außerordentlichen Kunst, mit der das Ganze gefügt ist, macht das Tonstück doch durchaus keinen „gelehrten" Eindruck. Im Gegenteil, der Hörer wird von dem wundervollen Tongewebe so sehr gefangen genommen, daß er, in die Betrachtung des Ganzen versunken, gar nicht mehr auf die überaus künstliche Führung der einzelnen Fäden achtet. — Nur als Kuriosum sei hier noch daran erinnert, daß Mozart das Hauptmotiv der Ouverture dem Anfang einer Sonate von Muzio Clementi entnommen haben soll. Ob dies wirklich der Fall ist oder nicht, ist ganz gleichgiltig. Nicht das einfache Motiv — das übrigens bei Mozart durch das beim Mordent eintretende Forte ganz anders accentuiert und nuanciert ist als bei Clementi —, sondern seine geniale und überaus kunstvolle Verwendung verleiht der Zauberflöten-Ouverture ihren Wert und ihre unsterbliche Schönheit.

Akte und Verwandlungen.

Die Oper selbst zerfällt in zwei Akte. Der Vorhang fällt nur einmal, am Ende des ersten Aktes (nach dem ersten Finale). Alle die übrigen zahlreichen Verwandlungen sollen bei offener Scene bewerkstelligt werden, was sich trotz der komplizierten Dekorationen, durch abwechselungsweises Anwenden der kurzen und der tiefen Bühne auch auf unseren modernen Theatern bei ein wenig Findigkeit und gutem Willen des Regisseurs wohl ausführen läßt. Wenn die Oper durch Fallenlassen des Zwischenaktsvorhanges bei jeder Verwandlung in einzelne Brocken zerhackt wird, so wird der Zuschauer aus der Stimmung gerissen, und das ist bei einer Oper vom Schlage der Zauberflöte, wo die „Stimmung" über manche unlogische und sonst bedenkliche Stelle des Textes hinwegtäuschen muß, doppelt gefährlich. Zudem wird dadurch die schöne symmetrische Anordnung der einzelnen Nummern verwischt, und die gute und wohlberechnete Kontrastwirkung zwischen den einzelnen Scenen gestört. Aus diesem Grunde ist auch die an einzelnen Bühnen eingeführte Einteilung in vier Akte nicht empfehlenswert.

Erster Akt.

Felsige Gegend.

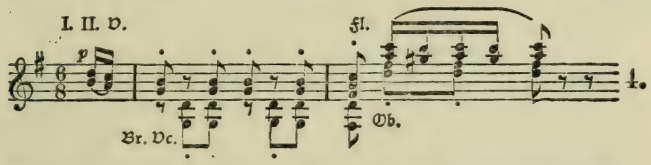
Für die erste Scene des ersten Aktes schreibt das alte Scenarium vor: „Das Theater ist eine felsichte Gegend, hie und da mit Bäumen überwachsen; auf beiden Seiten sind gangbare Berge, nebst einem runden Tempel". Der „runde Tempel" stammt natürlich noch aus der Zeit, wo die „sternflammende Königin" noch eine gute Fee und

der Saraſtro ein böſer Zauberer war. Heute läßt man den Tempel meiſt weg und begnügt ſich mit einer mehr oder weniger wilden morgenländiſchen Wald- und Felſenlandſchaft. „Tamino kommt in einem prächtigen japoniſchen Jagdkleide von einem Felſen herunter, mit einem Bogen, aber ohne Pfeil; eine Schlange verfolgt ihn". Auch das „japoniſche" Jagdkleid iſt verſchwunden. Man kleidet Tamino jetzt meiſtens in ein griechiſches oder kleinaſiatiſch-helleniſtiſches Gewand, indem man ihn als einen helleniſche Jüngling auffaßt, der ſich durch die ägyptiſchen Prieſter ſpäter in die Myſterien der Iſis einweihen läßt. Daß man ihm aber auch den Bogen ohne Pfeil genommen hat, iſt ein Unrecht und macht die Situation unklar. Die Flucht Taminos muß doch durch ſeine Waffenloſigkeit motiviert werden, ſonſt erſcheint er gleich anfangs als Feigling. Er tritt im Verlaufe der Oper, infolge ſeiner Stellung zum Bunde der Eingeweihten, deren Prüfungen er ſich unterzieht, an und für ſich ſchon zu ſehr als „paſſiver" Held auf, darum darf er nicht gleich in der erſten Scene allzu unmännlich erſcheinen. Die Muſik malt die Situation mit größter Deutlichkeit. In einem in C-Moll einſetzenden atemlos dahinſtürmenden Allegroſatze wird Taminos Angſt, ſeine Erſchöpfung und ſogar das unheimliche Herankriechen der Schlange geſchildert. Plötzlich nimmt die Muſik eine heroiſche Wendung und moduliert nach Es-Dur. Tamino „fällt in Ohnmacht; ſogleich öffnet ſich die Pforte des Tempels; drei verſchleierte Damen kommen heraus, jede mit einem ſilbernen Wurfſpieß. Sie ſtoßen die Schlange zu drei Stücken entzwei". Nachdem die drei Damen in einem triumphierenden Geſange ihren Sieg über das Ungeheuer verkündet haben, betrachten ſie den ohnmächtig hingeſunkenen Jüngling mit großem Intereſſe und verlieben ſich in ihn. Sie wollen ihre Fürſtin von dem Abenteuer benachrichtigen, aber jede möchte als Wache bei dem ſchönen Jüngling zurückbleiben und die beiden anderen als Boten von dannen ſenden. Darüber geraten ſie in Streit, und da keine ihn der anderen gönnt, entfernen ſie ſich ſchließlich alle drei mit einem ſchwärmeriſchen Abſchiedsgruße an den immer noch bewußtlos Daliegenden. Die etwas prekäre Situation iſt von Mozart mit wundervollem Humor erfaßt und durch eine entzückende Muſik über die Klippen des Textes hinweggehoben worden. Er weiß den Damen, die ſich dem Texte nach ziemlich plump benehmen, den Schimmer der

Nr. 1. Indroduktion.

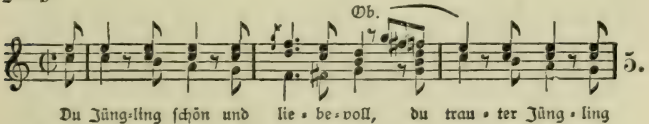
Das Damenterzett.

Schalkhaftigkeit zu verleihen und wandelt so das Unpassende in liebenswürdige Schelmerei. Die Führung der drei Singstimmen ist dadurch interessant, daß Mozart die beiden oberen Stimmen (Soprane) meistens eng zusammenhält, während er die dritte Stimme (Alt) in scharfen Gegensatz zu den beiden ersten treten läßt. Dieser Effekt wird gerade an den eindringlichsten Stellen noch dadurch verstärkt, daß die ersten und zweiten Violinen mit der dritten Stimme gehen, während Bratschen, Celli und Bässe pausieren und die beiden oberen Stimmen von den Holzbläsern gestützt werden. Das ergiebt einen ganz eigenartigen Klangcharakter. Ganz entzückend ist der Uebergang zum Allegretto im $^{6}/_{8}$-Takt:



4.

wo die Schalkhaftigkeit in der kleinen Sechzehntelfigur der Flöten und Oboen kichert. Und gerade hier, an der heikelsten Stelle des Textes, bewegt sich Mozarts Musik mit solcher Grazie, daß man alles übrige neben dem reinen Wohlklang vergißt. Selbst die kindlich unschuldige G-Dur-Tonart muß mithelfen, um das ganze Spiel als harmlose Neckerei erscheinen zu lassen. In dem nun folgenden Allegro plappern die drei Damen zuerst noch in komischer Aufregung durcheinander; dann aber sammeln sich die drei Stimmen wieder zu dem Abschiedsgruß:



5.

in den die Oboe so schmachtend hineinseufzt. Auch hier gehen die beiden ersten Geigen wieder mit der dritten Singstimme. Die Damen gehen unter den Klängen eines kurzen heroischen Nachspiels „alle drei zur Pforte des Tempels ab". Diese ganze, aus einer Anzahl aneinandergereihter Liedsätze bestehende Terzett ist ein Meisterstück des Wohlklanges. Mozart hatte am Schluß ursprünglich noch eine Art Kadenz angehängt, in welcher das „Lebewohl" der Singstimmen mit weitausgreifenden

Verzierungen bedacht war, hat später aber diese Takte wieder durchgestrichen und so dem Damenterzett seinen schönen einheitlichen Charakter gewahrt.

Nr. 2. Arie (Der Vogelfänger bin ich ja).

Während sich der nach dem Abgange der Damen wieder zu sich kommende Tamino zurückzieht, tritt Papageno mit seiner Panflöte, seinem Vogelkäfig und seinem weltbekannten Liede „Der Vogelfänger bin ich ja" auf. Diese durchaus volkstümlich gehaltene Figur charakterisiert Mozart mit einem einfachen Liedsatze. Die Nummer trägt zwar in der Partitur die Bezeichnung „Arie". Damit soll aber hier offenbar nur ein in sich abgeschlossener Einzelgesang gemeint sein. In Wirklichkeit haben wir ein einfaches Strophenlied vor uns, wie es schon vor Mozart in den volkstümlichen Singspielen angewandt wurde. Aber auch hier hat Mozart die Form geadelt. Um volkstümlich zu schreiben, schrieb er nicht trivial, wie die meisten Singspielkomponisten seiner Zeit, z. B. auch jener Wenzel Müller, der Komponist der obengenannten Oper „Kaspar der Fagottist" und anderer ähnlicher Produkte; sondern er verstand es, das wahrhaft Schöne in so einfacher und schlichter Form zu geben, daß das Volk alle diese Weisen, die ihm so recht aus der Seele herausgesungen waren, recipieren und dem Schatze seiner schönsten Volkslieder einverleiben konnte. Papageno aber wird durch das Liedchen gleich bei seinem ersten Auftreten als der muntere, sorglose Patron

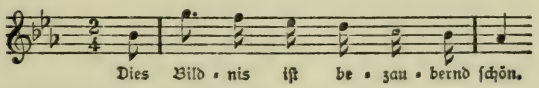
Dialog.

charakterisiert, der lustig in den Tag hinein lebt. Aus dem nun folgenden Gespräch mit Tamino lernen wir ihn näher kennen und erfahren, daß er den Damen der „nächtlichen, sternflammenden Königin" täglich seine gefangenen Vögel abliefert und dafür von ihnen Wein, Zuckerbrot und süße Feigen erhält. Seine komische Furcht vor der toten Schlange geht in ebenso komische Prahlerei über, wie er merkt, daß Tamino ihn für den Ueberwinder des Untieres hält. Doch ist seine Ruhmredigkeit von kurzer Dauer; denn die drei Damen nahen mit drohender Gebärde, bringen Papageno zur Strafe für seine Lügen einen Stein und Wasser, statt Zuckerbrot und Wein, und hängen ihm überdies ein Vorlegeschloß vor den Mund. Zugleich geben sie sich Tamino als seine wirklichen Befreierinnen zu erkennen und überreichen ihm überdies das Bildnis Paminas, der Tochter der sternflammenden Königin, worauf sie ihn verlassen.

Nr. 3. Arie des Tamino. (Dies Bildnis ist bezaubernd schön).

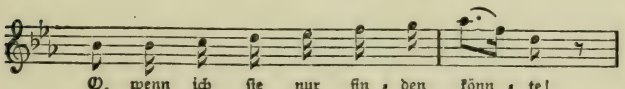
Es folgt nun die prachtvolle „Bildnis-Arie". Im Anblick von Paminens Bild versunken fühlt Tamino die

ersten Regungen der Liebe in seiner Brust emporkeimen. Auch hier ist die Bezeichnung „Arie" nicht im strengen Sinne zu nehmen. Es ist wiederum ein Liedsatz, dessen einzelne Motive durch die feinste Anschmiegung der Melodie an den Worttext entstanden sind. Gleich der Anfang:



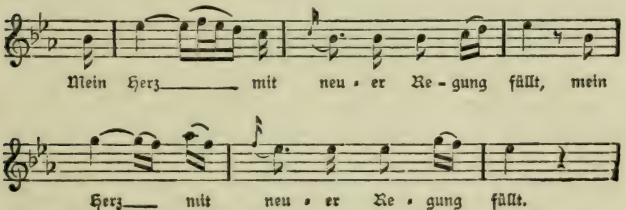
6.

oder die leidenschaftlich drängende Stelle:



7.

sind Beispiele dieser melodischen Deklamation, die den natürlichen Tonfall der Rede getreulich wiedergiebt. Dabei ist das Ganze aber doch keine trockene Deklamation, sondern eine tiefempfundene frei dahinströmende Melodie. Sie wird durch das etwas freier sich aussingende melodische Motiv:



8.

das am Schlusse zu den Worten: „und ewig wäre sie dann mein" wiederkehrt, zusammengehalten und frei symmetrisch gegliedert. Die Begleitung (außer den Streichern, Klarinetten, Fagott und Hörnern) malt besonders im Mittelsatz, in den synkopisch eintretenden Bläserakkorden und den abgerissenen Zweiunddreißigstelfiguren der ersten Violinen, die fast beklemmende Unruhe der aufkeimenden Leidenschaft, die jedoch am Schlusse des Tonstückes wieder zur Ruhe zurückkehrt. Das Lied des Papageno und die Kantilene des Tamino, die hier so unmittelbar aufeinander folgen, haben eigentlich denselben Grundgedanken. Papageno meint: „Und alle Mädchen wären mein" — er will gleich „alle" haben — und Tamino seufzt: „Und ewig wäre sie dann mein" — er läßt sich an einer genügen; aber sonst ist der

Wunsch derselbe; — und doch welch ein gewaltiger Unterschied zwischen diesen beiden Gesangstücken! Sie bilden den wirkungsvollsten Gegensatz und stellen die Gestalten des Tamino und des Papageno gleich in plastischer Anschaulichkeit vor uns hin.

Die drei Damen kehren zurück und melden Tamino, daß die Königin ihn zum Retter ihrer Tochter ausersehen, die ein Bösewicht geraubt habe. Diese ganzen Scenen scheinen wörtlich aus dem ersten Entwurf herübergenommen zu sein; denn Sarastro gleicht in den Reden der Damen ganz und gar dem lüsternen Bösewicht des ursprünglichen Märchens, gegen dessen Nachstellungen Pamina ihre Tugend verteidigen muß, und es ist auch nicht der leiseste Versuch gemacht, das mit dem zweiten Akt in Widerspruch stehende zu entfernen. In den Aufführungen hilft man sich durch Striche, durch die die unpassendsten Stellen beseitigt werden. Dreimaliger Donner kündet das Nahen der Königin.

Verwandlung: Gemach (Thron) der Königin.

Die Scene verwandelt sich: „Die Berge teilen sich auseinander, und das Theater verwandelt sich in ein prächtiges Gemach. Die Königin sitzt auf dem Thron, welcher mit transparenten Sternen geziert ist". Heute läßt man die Königin statt in einem Gemach meistens in einer idealen Nachtlandschaft, die vom Sternhimmel überspannt wird, vor einem altarartig aufgebauten Throne erscheinen. Die nun folgende Arie der Königin, in welcher sie Tamino die Entführung ihrer Tochter erzählt und ihn auffordert, sie zu befreien, ist, wie ihr Gegenstück im zweiten Akte, ein Prüfstein, aber auch ein Angststück für unsere Koloraturſängerinnen. Ihrer hohen Lage wegen, — die Koloraturen gehen bis ins dreigestrichene f — wird sie oft um einen Ton nach unten transponiert. Diesmal hat Mozart eine wirkliche zweiteilige Arie mit einleitendem Recitativ geschrieben. Die beiden Arien der Königin der Nacht sind die einzigen wirklichen Arien in der ganzen Zauberflöte. Alle anderen als solche bezeichneten Gesänge nähern sich der freieren Cavatinen- oder der Liedform. Wenn Mozart gerade bei der Königin die ältere, strengere Arienform anwandte, so folgte er darin eigentlich einer Gepflogenheit des älteren deutschen Singspiels. J. A. Hiller z. B. ließ in seinen Singspielen die Leute aus dem Volke volkstümliche Lieder, dagegen die Vornehmen und Standespersonen regelrechte Arien singen. Die Arie galt als vornehmere, ceremoniösere Form. Unter diesem

Nr. 4. Rec. und Arie der Königin (O zittre nicht).

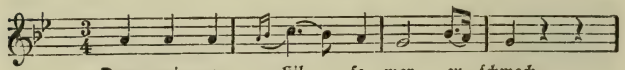
Gesichtspunkte müssen auch die überreichen, unserem heutigen Geschmack gar nicht mehr zusagende Koloraturen beider Arien betrachtet werden; auch sie dienten — besonders in der französischen Oper — zur ceremoniösen Auszeichnung besonders vornehmer Personen. Wir sind heute gewohnt, über diese „geschmacklosen" Koloraturen der Königin der Nacht, mit denen Mozart nur „der geläufigen Gurgel seiner Schwägerin Hofer zuliebe" seine beiden Arien „verdorben" hat, rundweg und ohne weiteres abzusprechen. Gewiß hat Mozart hier der geläufigen Gurgel der Madame Hofer etwas weitgehende Konzessionen gemacht, doch dürfen wir nicht vergessen, daß Mozart und seine Zeit noch nichts von jener Koloraturenscheu wußte, die unserer Gegenwart eigen ist, die übrigens die Koloratur nicht immer nur aus rein künstlerischen Prinzipien, sondern leider auch oft aus Gründen des Unvermögens verwirft. Mozart hat, wenn er den Sängern zu Willen war, ihre Anforderungen stets in genialster Weise mit seinen eigenen künstlerischen Intentionen in Einklang zu bringen gewußt, so daß er auch da, wo er nachgab, nichts gegen sein künstlerisches Gewissen zu schreiben brauchte. Er hat also, trotz der Gefälligkeit gegen Madame Hofer, doch wohl etwas mit diesen Koloraturen bezweckt, und was er damit darstellen wollte, ist nicht so schwer herauszufinden. Vor allem malen die Staccati sehr treffend das flimmernde Gewand der „sternflammenden" Königin. Dann aber tritt gerade durch diesen hohlen, äußeren musikalischen Prunk die Königin der Nacht in schärfsten Gegensatz zu Sarastro und seiner Welt, wo der einfache Ausdruck des Herzens herrscht. Ja, wenn wir die Symbolik der Form noch weiter und bis in ihre äußersten Konsequenzen verfolgen wollen, so können wir noch sagen, daß die ceremoniöse Arienform mit dem innerlich hohlen Glanz der Koloraturen ganz trefflich den veralteten, rückständigen, reaktionären Charakter der Königin der Nacht und ihres Reiches symbolisiert. Man hat von verschiedenen Seiten Streichung der Koloraturen vorgeschlagen. Aus den genannten Gründen können wir uns eine solche Verbesserung der berühmten Arien, die unter allen Umständen und trotz allem guten Willen doch nur eine Verstümmelung wäre, nicht begeistern. Wir müssen die klassischen Werke so nehmen, wie sie uns überliefert sind; denn nur so sind sie vollgiltige Dokumente ihrer Zeit, und so müssen wir auch die uns unbequemen Koloraturen

Koloraturen.

der Königin der Nacht mit in Kauf nehmen. Wir können wohl sagen, sie gefallen uns nicht, aber wir dürfen nicht kurzer Hand darüber absprechen als über etwas Unsinniges oder Widernatürliches.

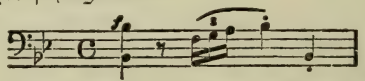
Beide Arien der Königin der Nacht haben ihres starken und treffenden dramatischen Ausdruckes wegen stets die höchste Bewunderung hervorgerufen. Die erste Arie, mit der wir uns hier befassen, wird durch ein geradezu prächtig deklamiertes Recitativ („O zittre nicht, mein lieber Sohn") eingeleitet. Die Instrumentaleinleitung zu diesem Recitativ, die mit ihren synkopischen Schlägen und auf- und abwogenden gebrochenen Akkorden ein mächtiges Crescendo bildet, und so auf das Nahen der Königin vorbereitet, erinnert an eine Stelle aus Bendas „Ariadne auf Naxos", wo ein Sonnenaufgang geschildert wird. Mozart schätzte Bendas Melodramen sehr; im Jahre 1778 schrieb er an seinen Vater: „Ich liebe diese zwey Werke (Ariadne und Medea) so, daß ich sie bey mir führe". Es ist also wohl möglich, daß hier eine direkte Reminiscenz vorliegt, was übrigens der schönen Wirkung dieser Stelle und dem Genius Mozarts keinen Abbruch thut. Die Arie selbst zerfällt in zwei Teile, von denen der erste (Larghetto) in G-Moll einsetzende von tiefster Wehmut überschattet ist. Wie gebrochen sinkt die Melodie in sich zusammen:

9.



Im zweiten Teile mit der Aufforderung zur Rache und zur Rettung Paminens aber rafft sie sich wieder auf. Das Allegro moderato beginnt mit der Mozart eigentümlichen Herrschergebärde:

10.



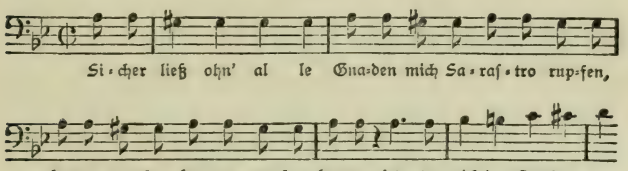
in Fagotten, Bratschen, Celli und Bässen, und die Gesangstimme stürzt sich bald in die leidenschaftlich erregten Koloraturen, die beinahe den ganzen zweiten Teil ausfüllen. Nach der Arie schließen sich die Berge wieder, und das Theater verwandelt sich wieder in die erste Dekoration. Die Königin der Nacht mit ihren Damen verschwindet.

Felsige Gegend.

Nr. 5. Quintett: „Hm, hm, hm, hm!"

Tamino bleibt allein zurück; aber bald naht Papageno, der ihn mit seinem kläglichen Hm! hm! hm! hm!

um Befreiung von dem ihm angezauberten Vorlegeschloß bittet. Tamino kann jedoch nicht helfen, und erst die wiedererscheinenden Damen erlösen den Armen von seiner Qual. Sie bringen für Tamino eine wunderthätige Flöte und für Papageno ein Glöckchenspiel als Geschenk der Königin. Papageno wird überredet, mit dem Prinzen nach Saraſtros Burg zu ziehen, wozu er anfangs gar keine Luſt hat; denn er fürchtet ſich vor dem Menſchenfreſſer Saraſtro:



11.

Und auch dem Schutze des Prinzen traut er nicht. Er verſteigt ſich ſogar zu der deſpektierlichen Aeußerung: „Daß doch der Prinz beim Teufel wäre! Mein Leben iſt mir lieb. Am Ende ſchleicht, bei meiner Ehre, er von mir wie ein Dieb". Aber durch die Zauberglöckchen läßt er ſich doch umſtimmen. Die beiden Gruppen nehmen voneinander Abſchied, und auf die den beiden Reiſenden ziemlich ſpät einfallende Frage, wo denn eigentlich die Burg Saraſtros zu finden ſei, verkünden die drei Damen, daß „drei Knäbchen, jung, ſchön, hold und weiſe" ſie begleiten und führen würden. Ihrem Rate ſollten ſie folgen. Dieſes Quintett kann ſich — wie ſchon aus dem textlichen Inhalt hervorgeht — bezüglich des dramatiſchen Aufbaues nicht mit den großen Enſembleſcenen im „Figaro" oder im „Don Juan" meſſen; dafür aber übertrifft es jene früheren Sätze an Durchſichtigkeit, Leichtigkeit der Behandlung und natürlicher Grazie. Das ſcheint alles ſo einfach und ſo ſelbſtverſtändlich, und iſt überall doch höchſte Kunſt. Ganz ungezwungen folgt der Komponiſt den Vorgängen, jeden einzelnen weiß er aufs trefflichſte zu charakteriſieren, immer wieder neue Gedanken und Motive treten auf, und doch geht ein ſtreng einheitlicher Zug durch das Ganze. Sogar die hausbacken-ſpießbürgerlichen Sentenzen, die Schikaneder überall in den Text hineinſtreute, weiß er durch ſeine unerſchöpfliche Phantaſie ſtets friſch und intereſſant zu geſtalten, durch eigenartige Führung

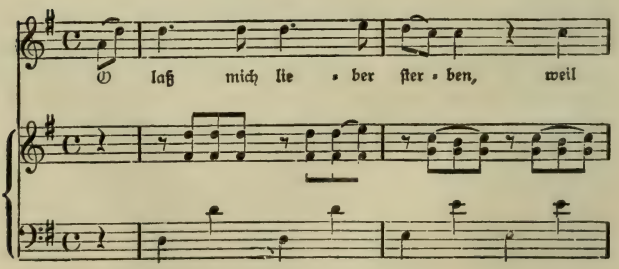
der Singstimmen, wie in der drolligen Unisonostelle „Durch Haß, Verleumdung, bittre Galle", oder durch Einstreuung kleiner graziöser Instrumentalmotive, die sich wie ein schalkhaftes Lächeln zwischen die einzelnen Redesätze schieben. Im Schlußsatze, wo die Damen den beiden Scheidenden die Begleitung der drei Knäbchen verheißen, nimmt alles eine weiche lichte Färbung an. Der Allabrevetakt geht in ein ruhiges Andante $^4/_4$ über, und die Begleitung wird nur von den ersten und zweiten Geigen (in leisem Pizzicato), den Klarinetten und Fagotten ausgeführt. Erst da, wo die beiden Männer im Wechselgesang mit den Damen den Satz aufnehmen, treten allmählig auch Celli und Bässe wieder dazu, ebenfalls in leisem Pizzicato. In einem wechselseitig mehrmals wiederholten „Auf Wiedersehn" klingt das Quintett aus.

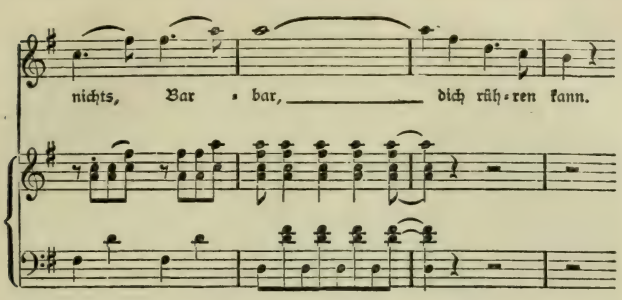
Ägyptisches Zimmer.

Die Scene verwandelt sich in ein ägyptisches Zimmer. Ein Auftritt, in welchem sich die Sklaven über die Schlechtigkeit des Monostatos unterhalten, der nun sicher gehangen werde, weil ihm Pamina entwischt sei, wird heute gewöhnlich gestrichen, und man beginnt gleich mit dem Terzett, in welchem Monostatos die Entsprungene wieder in ihr Gefängnis zurückschleppt: „Du feines Täubchen, nur herein!" Dieser kurze Satz ist ein wahres Muster von Knappheit. In gedrängtester Form folgen sich hier die wechselnden Bilder, und jedes steht, mit ein paar Strichen gezeichnet, lebensvoll vor uns da. Die drängenden Achtel der Bässe, die synkopische Figur und die kleinen Triller in den Geigen malen die wilde Ungeduld des Mohren. Dagegen sticht die atemlose Angst Paminens, die sich aber doch nicht mutlos ergiebt, sondern dem Bedränger mit Energie entgegentritt, und lieber den Tod als Schmach und Schande erleiden will:

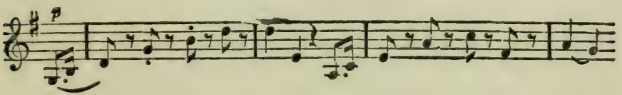
Nr. 6. Terzett: „Du feines Täubchen, nur herein!"

12.

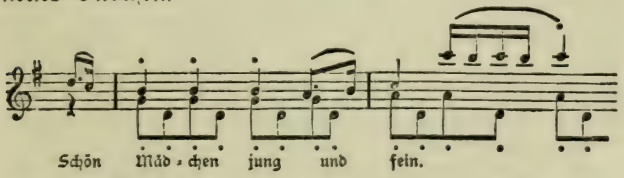




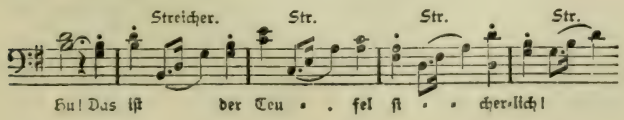
sehr wirkungsvoll ab. Besonders kontrastiert die weitausladende Kantilene Paminens prächtig mit der kurzabgehackten barbarischen Sprechweise des Mohren, der in herrischem Tone die Sklaven fortschickt: „Laßt mich bei ihr allein". Sofort verändert sich darauf das musikalische Bild:



Mit diesem charakteristischen, von den ersten Geigen gebrachten und dann auch successive von den Flöten und Fagotten aufgenommenen Motiv guckt Papageno neugierig durch den Vorhang. Er erblickt Pamina, vorläufig noch ohne den Mohren zu sehen. Wieder ein neues Bildchen:



Aber kaum ist es an unserem Ohr vorüber gezogen, so kommt schon wieder ein anderes: Monostatos tritt hinter Paminens Lagerstätte hervor, und nun erblicken Mohr und Federmann einander und jagen sich gegenseitig Angst und Schrecken ein:



In der abgehackten, stets wieder von der aufsteigenden Figur der Streicher unterbrochenen Melodie malt sich das starre Entsetzen. Mit dieser drolligen, aber allerdings etwas an das Kasperletheater erinnernden Scene schließt das Terzett. Natürlich kann nur ein Komponist von dem außerordentlichen Phantasiereichtum und von der angeborenen Grazie eines Mozart diese verschiedenen Themen in so prächtiger Weise zu einem einheitlichen Ganzen zusammenfassen. Besonders aber ist hier Mozarts Kürze und Knappheit zu bewundern; denn jedes längere Ausspinnen der Situationen würde sie unerträglich oder lächerlich erscheinen lassen. So aber huscht alles so rasch am Hörer vorüber, daß ihm zum Ueberlegen gar keine Zeit bleibt, und er sich nur an den stets wechselnden und stets meisterhaft gezeichneten Bildchen erfreuen kann.

Papageno und der Mohr sind beide voreinander davongerannt; aber ersterer gewinnt seine Kaltblütigkeit wieder durch die Ueberlegung, daß es ja auch schwarze Vögel gebe und folglich auch schwarze Menschen geben könne. Er kehrt zurück und giebt sich Paminen als Bote ihrer Mutter zu erkennen und beredet sie, mit ihm zu fliehen. Ihr anfängliches Mißtrauen zerstreut er dadurch, daß er ihr seine Sehnsucht nach einer Papagena eingesteht. Dies giebt Veranlassung zu dem weltbekannten Duett: „Bei Männern, welche Liebe fühlen", dessen elend zusammengeleimter Text, der in seiner Ungeschicklichkeit beinahe die Grenzen des Erlaubten streift, den Segen und die hohe Würde einer reinen Ehe schildern will. Dieses Duett soll Mozart fünfmal haben umkomponieren müssen, bevor es Schikaneder recht war, der hier eine ganz populäre Nummer verlangte, während Mozart den Satz mehr im feierlichen Stil halten wollte. Das Genie Mozarts hat schließlich auch hier den richtigen Mittelweg gefunden, indem er Würde und Innigkeit zu einem Tonstück verband, das gleich nach der ersten Aufführung vom Volke aufgegriffen wurde und noch heute zu Mozarts populärsten Schöpfungen gehört.

Nr. 7. Duett: „Bei Männern, welche Liebe fühlen".

Wieder verwandelt sich die Scene, und das erste Finale beginnt. Die Finales der Zauberflöte können sich in Betreff des dramatischen Aufbaues nicht mit den großen Finales aus „Figaro" und „Don Juan" messen. Zu einer so fein berechneten dramatischen Gliederung des Ganzen und der einzelnen Sätze, wie wir sie z. B. am ersten Finale des „Figaro" bewundern, bot sich hier dem Komponisten kein Anlaß. Statt einer dramatisch sich

Hain mit drei Tempeln.

Nr. 8. Erstes Finale.

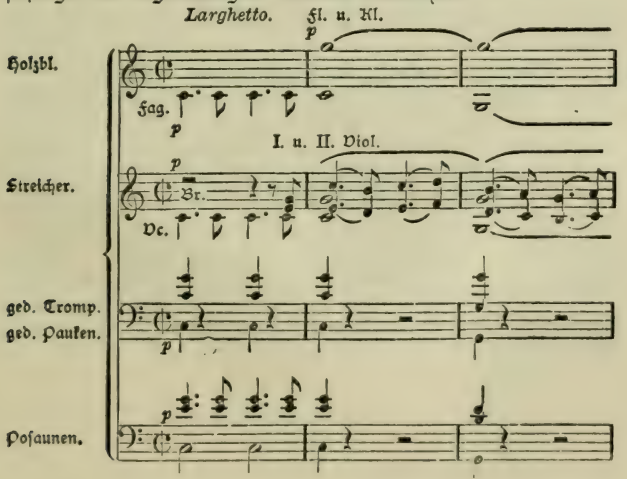
steigernden und sich zuspitzenden Handlung zu folgen, hatte er hier nur immer Bild an Bild zu reihen. Aber die Art, wie Mozart diese Aufgabe löste, ist bewundernswürdig. Der Reichtum immer neuer Melodien, Motive, Einfälle, immer neuer Kombinationen der Singstimmen und der einzelnen Instrumente untereinander, den Mozart in diesen beiden Finales entfaltet, ist geradezu fabelhaft. Vor allem aber hat er die ihm durch den Text an die Hand gegebenen Gegensätze meisterhaft herausgearbeitet, so daß der Hörer immer wieder in neue Spannung versetzt wird, und in der ganzen langen Bilderreihe wohl kein einziger toter Punkt zu finden ist.

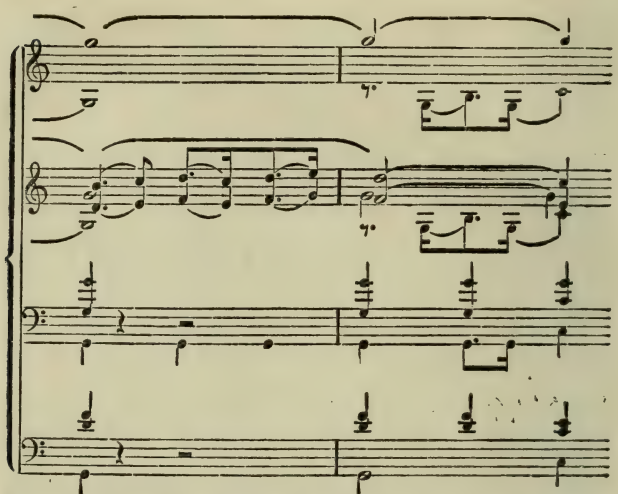
Die Vorschrift für die Dekoration des ersten Finale lautet folgendermaßen: „Das Theater verwandelt sich in einen Hain. Ganz im Grunde der Bühne ist ein schöner Tempel, worauf diese Worte stehen: ‚Tempel der Weisheit'. Dieser Tempel führt mit Säulen zu zwei anderen Tempeln, rechts auf der einen Seite steht: ‚Tempel der Vernunft'. Links steht: ‚Tempel der Natur'. — Drei Knaben führen Tamino herein, jeder hat einen silbernen Palmenzweig in der Hand". Heute läßt man den Hain meistens weg und stellt einen ägyptischen Tempelhof. Das ist gleichgiltig, nur sollte darauf geachtet werden, daß alle d r e i Thüren, auch die seitlichen, zu sehen und deutlich als solche zu erkennen sind. Die Aufschriften, die zum ägyptischen Stil nicht recht passen wollen, können wegbleiben.

Die Musik nimmt den Charakter eines feierlichen, langsamen Marsches an, dem ganz leise angeblasene Posaunen, Trompeten und leise gedämpfte Paukenschläge ein eigenartiges Kolorit verleihen:

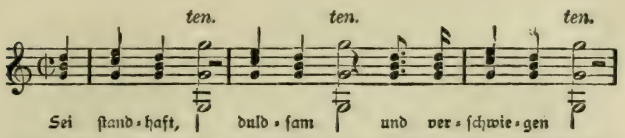
Erstes Knabenterzett: „Zum Ziele führet diese Bahn".

16.





Das über dem Hauptthema ſchwebende, von den Flöten und Klarinetten ausgehaltene g hüllt das Bild der drei Genien gleichſam in einen überirdiſchen Lichtſchimmer. Die Führung der Singſtimmen iſt in den Knabenterzetten ähnlich wie in den Damenterzetten; auch hier gehen die beiden oberen Stimmen meiſtens zuſammen, während die untere einen Gegenſatz zu ihnen bildet. Doch ſind die Knabenterzette einfacher gehalten als die Damenterzette; denn dieſe Terzette, die an unſeren heutigen Bühnen, als ſogenannte Hoſenrollen, von Sängerinnen geſungen werden, ſind urſprünglich für Knabenſtimmen geſchrieben, und Mozart hat, als er dieſe Terzette ſchrieb, ganz beſtimmt mit dem eigenartig hellen Klang, der den Knabenſtimmen eigen iſt, gerechnet. Weil die Genien von Knaben dargeſtellt wurden, iſt die Beſetzung dieſer Rollen auch auf dem oben (S. 21) mitgeteilten Theaterzettel der erſten Aufführung nicht angegeben, da ſolche jugendlichen Volontäre oder Bühneneleven offenbar noch nicht für voll zählten. Sie wurden in der erſten Aufführung von einem Mädchen, Nanette Schikaneder, und zwei Knaben, Matth. Tuſcher und Handlgruber, geſungen. Jedenfalls wird der eigenartige Klangcharakter der Genienterzette durch die Beſetzung mit wirklichen Knabenſtimmen verſtärkt. Die Knaben führen Tamino an die Pforte des Tempels und geben ihm die Ermahnung:



17.

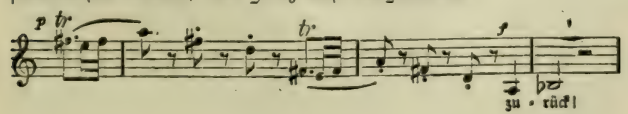
wobei das dreimalige, zwischen die Reden hineinfallende, von den Flöten, Oboen und Posaunen angegebene G von besonderer Wirkung ist. Natürlich erinnern sowohl die drei Lehren als dieser dreimalige ausgehaltene Ton an die freimaurerische Symbolik. Ueber Paminen aber dürfen die Genien ihm keine Auskunft geben — sie können es auch nicht, da sie ja nur sein eigenes potenziertes „Ich", seine „innere Stimme" darstellen; ein Beweis, daß sie weder Diener der Königin noch Sarastros sind. Nach nochmaliger Wiederholung ihres Mahnwortes lassen sie ihn allein.

Recitativ des Tamino. „Die Weisheitslehre dieser Knaben".

Auf dieses durch höchste melodische Schönheit und eigenartigsten Klangzauber ausgezeichnete Terzett folgt eine ungewöhnlich lang ausgesponnene, recitativisch gehaltene Scene, die wohl als das Vollendetste bezeichnet werden kann, was die gesamte Opernlitteratur in dieser Art aufzuweisen hat. Die ebenso natürliche, wie schöne Deklamation der eigentlichen Recitative, wie die mit feinstem Geschmacke eingestreuten kurzen ariösen Stellen und die sparsam verwandten, aber dadurch um so wirkungsvolleren Instrumentaleffekte, sind für die Folgezeit vorbildlich geworden. Durch diese Scene wurde die deutsche Oper endgiltig aus den Banden der italienischen Kunstanschauung befreit, durch sie erhielt sie ihren eigenen charakteristischen Deklamationsstil, und man darf wohl sagen, daß diese Scene den Ausgangspunkt der modernen deutschen Oper, ja des modernen deutschen Musikdramas bildet.

Tamino, sich selbst überlassen, nimmt sich vor, die Weisheitslehren der Knaben zu beherzigen. Er sieht sich um und wundert sich, daß hier, im Reiche des Tyrannen Sarastro, die Künste blühen, und Thätigkeit wohnet. Das giebt ihm Mut, durch die Pforte einzutreten. Sobald er sich aber der Tempelpforte zuwendet, erklingt, seine Schritte begleitend, ein eigentümliches marschartig-feierliches Motiv, nur ganz leise angedeutet:

Das Motiv des Schreitens.

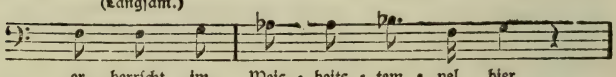


18.

Das feierliche Marschtempo erscheint überall in der Oper, wo auf die Weihen und die Mysterien in irgend einer Weise Bezug genommen wird. Die Gesänge der Knaben nehmen es an, wo sie ~~Sarastro~~ zum Tempel führen, oder wo sie die baldige Vollendung der Prüfungen ankündigen. Es begleitet die Auftritte der Priester in feierlicher Versammlung und Tamino auf seinem Gange durch Feuer und Wasser, und es erklingt auch hier zu Taminos ersten Schritten, die er, nachdem sein Entschluß gefaßt ist, dem Heiligtum entgegen thut. Wir haben hier ein rhythmisches Leitmotiv, das sich neben das schon besprochene Leitmotiv der drei Akkorde oder Schläge stellt. Bei der ersten und der zweiten Thür (rechts und links) tönt ihm ein von unsichtbaren Stimmen gerufenes „Zurück!" entgegen. Wie er sich aber — immer unter Begleitung des Motivs — zur dritten (mittleren) Pforte wendet (nach dem alten Scenarium „klopft" er an die Pforte), erscheint ein alter, ehrwürdiger Priester. Das Motiv des Schreitens ist zuerst im frischen D-Dur erklungen, dann, nach der Zurückweisung, in dem gedrückten G-Moll und dem resignierten C-Moll. Mit dem Erscheinen des Priesters wendet sich Mozart nach dem ruhigfeierlichen As-Dur, und diese einfache Modulation wirkt hier geradezu überraschend schön. In dem nun folgenden Gespräch kontrastiert die ruhige Ueberlegenheit des Priesters mit der leidenschaftlich erregten Art Taminos, der aus seinem Haß gegen Sarastro kein Hehl macht. Er kann nicht glauben, daß Sarastro im Weisheitstempel herrsche. Mit ruhiger Würde antwortet ihm der Priester auf alle seine Anklagen:

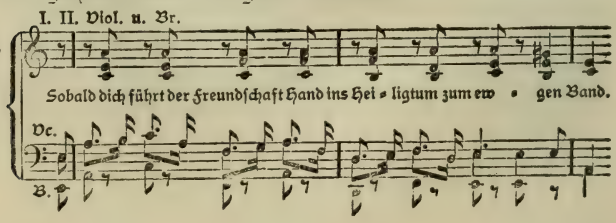
Auftritt des Priesters.

19.



und dieselbe Wendung kehrt wieder, wo der Priester dem um Paminens Schicksal besorgten Tamino mit den Worten: „Die Zunge bindet Eid und Pflicht" jede weitere Auskunft verweigert. Doch erhält Tamino auf seine Frage: „Wann aber wird die Decke schwinden?" die geheimnisvoll klingende Antwort:

20.



Wieder der feierliche Marschrhythmus. Hier erklärt er uns, ganz nach Art eines Leitmotivs, was unter „der Freundschaft Hand" und dem „Heiligtum" zu verstehen ist. Wenn Tamino sich den Prüfungen unterzieht und in den Bund der Eingeweihten aufgenommen ist, wird er über alles volle Klarheit erlangen. Nachdem ihn der Priester allein gelassen, tröstet ihn der unsichtbare Chor durch die Versicherung, daß das Dunkel bald schwinden werde, und daß Pamina noch am Leben sei. Jedesmal tönt dazu das feierliche Motiv, das so durch die dreimalige Wiederholung ein ganz besonderes Gewicht erhält und fast wie ein Orakelspruch wirkt. Seinen Dank gegen die Unsichtbaren drückt Tamino durch Flötenspiel aus. Er spielt eine liedartige Kantilene, und sofort erscheinen „Tiere von aller Art, um ihm zuzuhören". Dazwischen besingt er die Zaubermacht der Musik. Wir sahen schon, daß diese Scene aus dem ursprünglichen Märchen hier stehen geblieben ist. Die Tiere werden heute oft weggelassen. Allerdings werden dann dadurch die Worte, die Tamino zu singen hat, unverständlich. (Benedikt Schack, der erste Sänger des Tamino, war selbst ein guter Flötenspieler und spielte auch bei den Aufführungen das Instrument selbst. Unsere heutigen Tenöre dagegen nehmen sich oft nicht einmal die Mühe, das Instrument, auf dem sie scheinbar spielen, rechtzeitig an- und abzusetzen.)

Taminos Flötenweise.

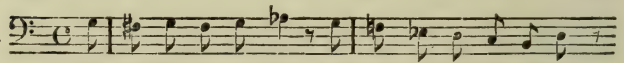
Aber auch Pamina und Papageno lockt der Flötenton herbei. Das Vogelfängerpfeifchen antwortet der Flöte. Aber Tamino irrt sich in der Richtung — so etwas kommt in Opern vor — und während er nach der einen Seite abgeht, treten Pamina und Papageno von der anderen Seite auf. Beide kommen mit einem lebendigen kleine Duett („Schnelle Füße, rascher Mut") auf die Bühne gestürmt, und bei ihrem Erscheinen nimmt auch die Musik sogleich wieder einen heiteren Charakter an. Beide haben nur eine Sorge, daß sie auf ihrer Flucht nicht erwischt werden. Aber als leibhaftige Illustration der Warnung, daß man auf der Flucht die Zeit nicht mit Duettsingen vertrödeln soll, schleicht auch schon Monostatos mit seinen Sklaven herbei und packt die Ausreißer. Doch diesmal gelingt ihm der Fang noch nicht. Papageno holt seine Zauberglöckchen hervor, und wie er sie zu spielen beginnt, fangen auch die Verfolger schon ihr berühmtes: „Das klinget so herrlich" zu singen und zu tanzen an, und trollen sich samt

Papageno und Pamina.

Glöckchenspiel: „Das klingt so herzlich".

ihrem Anführer mit lächerlichen Gebärden davon. Aber die beiden Flüchtlinge sind unverbesserlich. Kaum sind sie allein, so müssen sie den Fall schleunigst in einem neuen Duettchen, dem gemütlichen „Könnte jeder brave Mann solche Glöckchen finden" philosophisch erörtern. Mozart hat auch hier wieder das einzige Mittel gefunden, diese mehr als naiven Scenen überhaupt möglich zu machen, indem er den schlichtesten Volkston anwandte; und wie volkstümlich gerade diese Melodien geworden sind, weiß jeder. Aber Paminas und Papagenos zweites sententiöses Duett rächt sich ebenfalls. Trompeten und Pauken erschallen und — „das kündigt den Sarastro an". Papageno jammert in seiner Angst:

21.

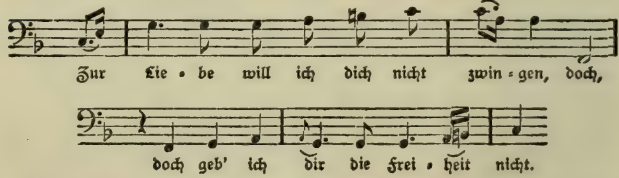


Pamina dagegen beschließt, mutig die Wahrheit zu bekennen, „und wär' sie selbst Verbrechen". Es naht:

Auftritt Sarastros.

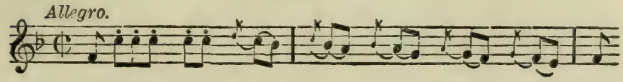
„Ein Zug von Gefolge; zuletzt fährt Sarastro auf einem Triumphwagen heraus, der von sechs Löwen gezogen wird". Unter einem rauschenden, mit Trompeten und Pauken instrumentierten Chorsatze („Es lebe Sarastro"), in welchen das ganze Volk einstimmt, erscheint Sarastro; diesmal nicht in priesterlicher Würde, sondern als Herrscher. Pamina wirft sich ihm zu Füßen und bekennt: „der böse Mohr verlangte Liebe, darum, o Herr, entfloh ich Dir". Sarastro richtet die reuige Sünderin auf und tröstet sie:

22.



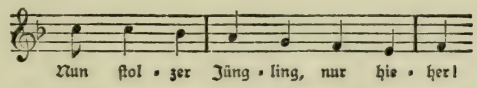
(In dieser Stelle befindet sich das berühmte „tiefe Doch", mit dem Mozart an die untere Grenze der menschlichen Baßstimme hinabschritt. Es ist ein Virtuoseneffekt, auf dessen Gelingen sich unsere Bassisten so viel zu gute thun, wie die Tenoristen auf ihr hohes C.) Sarastro giebt Pamina deshalb nicht frei, weil ein Mann ihr Herz leiten müsse; „denn ohne ihn pflegt jedes Weib aus seinem Wirkungskreis zu scheitern".

Diese doktrinären Betrachtungen unterbricht Monostatos, der den Tamino eingefangen hat, und ihn nun herbeischleppt. Die wilde, barbarische und zugleich kriechend niederträchtige Art des Sklaven wird vortrefflich durch den abwärtsschreitenden, mit Vorschlägen durchsetzten Gang der Violinen gekennzeichnet:



23.

Aus diesem Motiv und dem einfacheren Gange, der ihm zu Grunde liegt:



24.

ist die ganze, rasch dahineilende Scene aufgebaut, in der sich Tamino und Pamina zum erstenmale sehen, sich in die Arme fliegen und durch den Mohren wieder getrennt werden, der sich Sarastro gegenüber seiner Wachsamkeit rühmt, und als Lohn dafür „nur siebenundsiebenzig Sohlenstreiche" empfängt. Nach diesem Urteilsspruch preist ein kurzer Chor Sarastros Weisheit. Die beiden Fremdlinge Tamino und Papageno werden mit verhüllten Häuptern in den Prüfungstempel eingeführt, damit sie „gereinigt" werden. Ob sie sich den Prüfungen unterziehen wollen oder nicht, danach werden sie einstweilen noch nicht gefragt. Ein groß angelegter allgemeiner Chor („Wenn Tugend und Gerechtigkeit") beschließt den Akt glanzvoll.

* *
*

Zweiter Akt.

Der zweite Akt führt uns ganz in Sarastros Reich. Zur Verherrlichung dieses Reiches hat Mozart, der, wie wir wissen, mit ganzer Seele am Freimaurerorden hing, jene unsterblich schönen Tonsätze geschaffen, die, so oft sie erklingen, nicht nur eine feierlich gehobene Stimmung, sondern etwas wie eine religiöse Weihe über den Hörer verbreiten. Das Evangelium uneigennütziger Bruderliebe und reinen hehren Menschentums ist wohl nirgends so erhaben schön verkündet worden als in diesen Tönen. Wahrlich, der zu Mozarts Zeit durch die Reaktion bedrohte Freimaurerbund konnte keinen besseren Ver-

teidiger finden als diese Musik. Gliche der Maurerbund in Wirklichkeit dem Bilde, das des Meisters Töne in unsterblichen Weisen in unserer Seele erwecken, er müßte die hehrste und heiligste Institution auf Erden sein. Doch hat Mozarts Künstlerauge hier wohl in ein ideales Land geblickt.

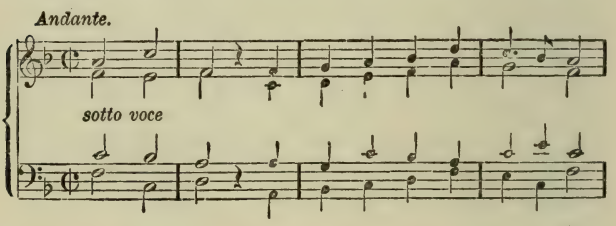
Versammlungsort der Priester.

„Das Theater ist" — beim Beginn des zweiten Aktes — „ein Palmenwald; alle Bäume sind silberartig, die Blätter von Gold. 18 Sitze von Blättern; auf einem jeden Sitze steht eine Pyramide und ein großes schwarzes Horn mit Gold gefaßt. In der Mitte ist die größte Pyramide, auch die größten Bäume. Sarastro nebst anderen Priestern kommen in feierlichen Schritten, jeder mit einem Palmenzweige in der Hand. Ein Marsch mit Blasinstrumenten begleitet den Zug".

Nr. 9. Priestermarsch.

Dieser „Priestermarsch" trägt den Charakter einer fast wehmütigen Milde. Die Posaunen und der eigentümlich gedämpfte Klang der Bassetthörner*), die im Verein mit Flöten, Fagotten und Hörnern das Streichquartett begleiten, geben dem Satz eine ganz eigenartige, ernste und gesättigte Färbung und den Charakter des Feierlich-Geheimnisvollen.

25.

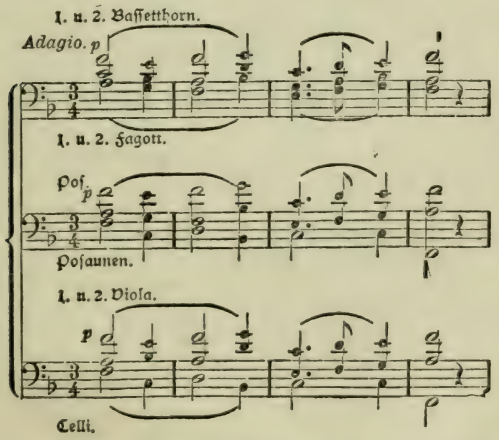


Der Marsch erinnert in seiner feierlichen Haltung an den Marsch im ersten Akt aus Glucks „Alceste" und ebenso an den Marsch aus dem dritten Akt von Mozarts „Idomeneo". Doch ist die melodische Linienführung hier viel weicher und schöner als in den genannten Sätzen. Nachdem die Eingeweihten Aufstellung genommen, eröffnet ihnen Sarastro in einer mit mystisch-freimaurerischen An-

*) Das im modernen Orchester außer Gebrauch gekommene Bassetthorn (Corno di Bassetto) ist ein klarinettenartiges Holzblasinstrument, das seiner Tonlage nach ungefähr in der Mitte zwischen unserer gebräuchlichen (B-) Klarinette und der Baßklarinette steht. Es zeichnete sich durch einen weichen gedämpften Ton aus.

spielungen durchsetzten Rede, daß Tamino zu den Prüfungen zugelassen zu werden wünsche, und bittet die Versammelten um ihre Zustimmung, die sie durch dreimaliges Blasen in ihre schwarzen Hörner kundthun, wobei der aus der Ouverture bekannte dreimalige Akkord (Nr. 3) erklingt. Gerührt über die Einigkeit der Herzen, dankt ihnen Sarastro „im Namen der Menschheit". Ferner verkündet er, daß die Götter Pamina dem Jüngling zum Weib bestimmt haben, und fleht schließlich in dem herrlichen Gebet „O Isis und Osiris, schenket der Weisheit Geist dem neuen Paar" die Götter um Schutz für die Prüflinge an. Auch dieses Gebet, in welches der Priesterchor einstimmt, ist keine Arie, sondern ein Lied. Die Färbung ist noch dunkler als diejenige des Marsches. Mozart erreicht dieses eigenartige Kolorit dadurch, daß er die hohen Instrumente der vorigen Besetzung, die Flöten, die ersten und zweiten Geigen, und ebenso die zu hart klingenden Kontrabässe wegläßt und dafür die Violen teilt. Auch die Hörner sind ausgeschaltet. Merkwürdig ist, daß hier — durch Zufall, oder wie man fast anzunehmen versucht ist, in bewußter Absicht — auch in der Führung der Instrumentalstimmen die mystische Dreizahl konsequent durchgeführt ist. Wie das Partiturschema zeigt:

Nr. 10. Arie des Sarastro: „O Isis und Osiris".



26.

sind aus Holzbläsern, Blechbläsern und Streichern drei Instrumentalgruppen gebildet, von denen jede wieder dreistimmig gesetzt ist. Die erste Gruppe bilden die zwei-

stimmig gesetzten Bassetthörner und die einstimmig zusammengehenden Fagotte. Als Vertreter der Blechbläser treten nur die feierlichen Posaunen auf, die in althergebrachter Weise — als Alt-, Tenor- und Baßposaune — dreistimmig gesetzt sind. Von den Streichern sind, den Bassetthörnern entsprechend, die Bratschen zweistimmig, und den Fagotten entsprechend die Celli einstimmig genommen.

Erster Prüfungsvorhof.

Nach dem Gebet wechselt die Scene. „Das Theater verwandelt sich in einen kurzen Vorhof des Tempels, wo man Rudera von eingefallenen Säulen und Pyramiden sieht, nebst einigen Dornbüschen. An beiden Seiten stehen praktikable hohe altägyptische Thüren, welche mehr Seitengebäude vorstellen". Nach diesen etwas unklaren Angaben sollen Tamino und Papageno ihre erste Prüfungsstation wohl in einem halb in Ruinen zerfallenen düsteren Tempelhofe erledigen, an einem Ort des Grausens. Dazu stimmen auch Nacht und Donner. Heute wird gewöhnlich für die Prüfungen die Dekoration eines Keller- oder Kerkergemaches gestellt, weil man an unterirdische Räume denkt. Das bleibt sich ziemlich gleich, obgleich der Trümmerhof ein besseres Scenenbild ergäbe. Nur darf man nicht dieselbe Kellerdekoration für die verschiedenen Prüfungsstationen wählen, wie dies an manchen Bühnen aus Bequem-

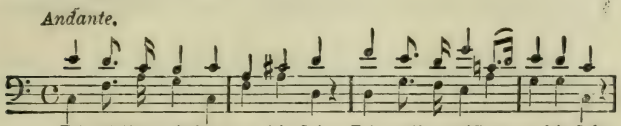
Die Prüfungen.

lichkeit geschieht; das ist widersinnig. In den Prüfungsscenen wird nun der komische Kontrast zwischen dem furchtsamen Papageno, der das Plaudern nicht lassen kann, und dem standhaften Tamino ganz in der Art der volkstümlichen Zauberoper der damaligen Zeit herausgearbeitet, wobei besonders in den Prosastellen stark auf den Beifall der Galerie spekuliert wird. Dabei kommt der Spaßmacher Papageno natürlich sehr gut weg; er steht überall im Mittelpunkt der Handlung und des Interesses. Der eigentliche Held, Tamino, wird dagegen mehr nach dem Hintergrund gedrängt, und da ihm durch die Prüfungen an und für sich schon mehr oder weniger die Freiheit des Handelns genommen ist, so sinkt er mehr und mehr zur „Tugendmarionette" herab.

Die erste Prüfung besteht darin, daß Tamino und Papageno nicht mit Weibern sprechen sollen. Nachdem beide dem Sprecher, der ihnen die Bedingungen eröffnet, mit Handschlag gelobt haben, dem Gebote nachzukommen, verlassen die beiden Priester die Fremdlinge, nicht ohne ihnen in einem kurzen Duett:

„Bewahret euch vor Weibertücken" ihre Mahnung zu wiederholen. Aus dem bis zur Schmerzhaftigkeit banalen Text, der am Schluß unheimlich drohend von einem Ungehorsamen meldet:

Nr. 11. Duett: „Bewahret euch vor Weibertücken".

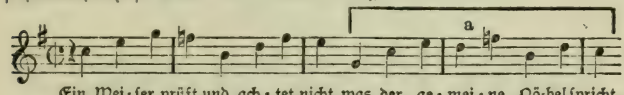


27.

konnte selbst ein Mozart nicht viel machen; und da die kleinen Rollen dieser beiden Priester an manchen Bühnen noch dazu meistens schlecht besetzt sind, so wirkt das Duett oft mehr erheiternd als ernsthaft.

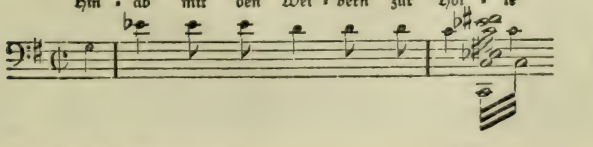
Die nächtliche Ruine ist gerade der rechte Ort, wo die Damen der Königin der Nacht ihr Wesen treiben können. Kaum haben sich die Priester entfernt, so steigen sie aus der Versenkung auf, um Tamino und Papageno an ihrem Versprechen irre zu machen, d. h. zum Schwatzen zu verleiten. Bei Papageno würde ihnen das leicht gelingen, wenn ihn Tamino nicht zurückhielte, wobei er sich wenig schmeichelhaft über die Damen äußert:

Nr. 12. Quintett: „Wie? wie? wie?"



28.

Die Schlußwendung dieses Ausspruches (a) scheint das charakteristische Motiv für Taminos Verachtung zu sein; denn sie kehrt später bei den Worten („Geschwätz von Weibern nachgesagt, von Heuchlern aber ausgedacht") wieder. Das Quintett, das sich zwischen den drei Damen und den beiden Männern entwickelt, ist ganz ähnlich aufgebaut, wie das erste Quintett im ersten Akte, dessen Gegenstück es bildet. Nachdem die Damen ihre Bemühungen einige Zeit erfolglos fortgesetzt haben, was Mozart wieder Gelegenheit zu den hübschesten Stimmenkombinationen giebt, werden sie von dem unsichtbaren Chor der Priester vertrieben und fahren mit einer schrecklichen Dissonanz



29.

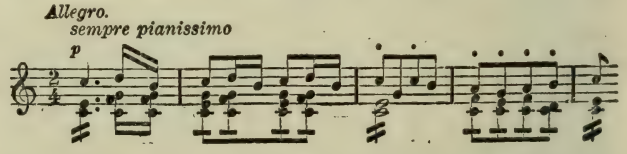
wieder in die Versenkung zurück, worauf Tamino von den zurückkehrenden Priestern für sein „standhaft männliches Betragen" belobt wird, während Papageno sich nur mit Mühe von seinem Schreck erholt und die Prüfungswanderung mit Tamino nur halbgezwungen fortsetzt.

Garten mit Rosenlaube.

Verwandlung: „Das Theater verwandelt sich in einen angenehmen Garten; Bäume, die nach Art eines Hufeisens gesetzt sind; in der Mitte steht eine Laube von Blumen und Rosen, worin Pamina schläft. Der Mond beleuchtet ihr Gesicht. Ganz vorn steht eine Rasenbank". Monostatos tritt auf und giebt seinen Gefühlen in dem Liede „Alles fühlt der Liebe Freuden" Ausdruck:

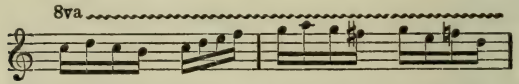
Nr. 13. Arie des Monostatos: „Alles fühlt der Liebe Freuden".

30.



worin Mozart in genialer Weise die sinnliche Natur des Mohren geschildert hat. Die leise schwirrenden Geigen und die wilden Läufe der Piccoloflöte:

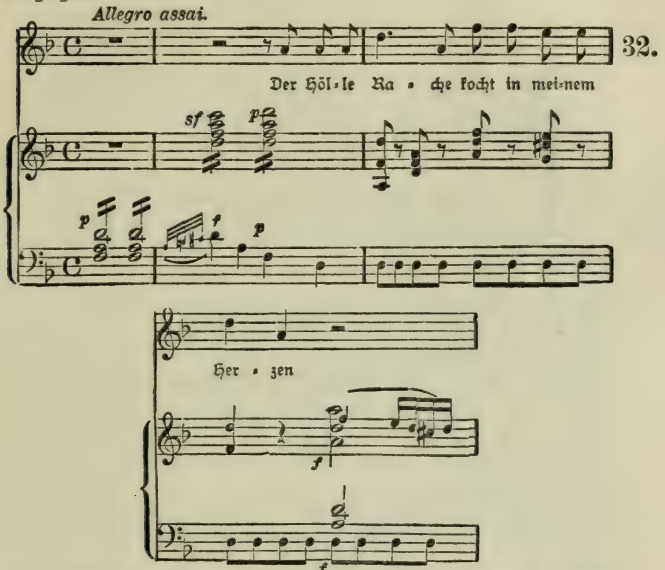
31.



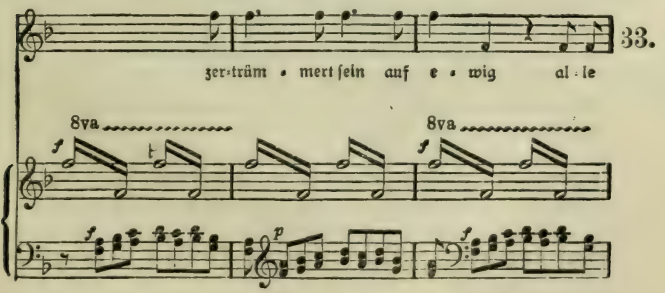
malen die schwüle Stimmung und das heiße Begehren des Barbaren in überzeugender Weise. Das Lied ist ein Meisterstück der musikalischen Schilderungskunst. Aber der Mohr kommt nicht zum Ziele; wie er Paminen einen Kuß rauben will, taucht die Königin selber aus der Versenkung auf. Sie verscheucht den Mohren, der indessen beide belauscht, und übergiebt der Tochter einen Dolch, indem sie ihr gebietet, Sarastro damit zu morden und ihm den „siebenfachen Sonnenkreis" zu rauben, den er auf der Brust trägt. Bei dieser Gelegenheit erfahren wir, daß Paminas Vater ebenfalls zu den „Eingeweihten" gehörte. Da Pamina zögert, den Willen der Mutter zu erfüllen, droht ihr diese in einer großen Arie mit Verstoßung. Diese zweite Arie der Königin ist, wie die erste, in ihrem Schlußteile mit extravaganten Koloraturen überladen, deren Wert schon bei der Betrachtung der ersten Arie beleuchtet wurde. Fand in der ersten Arie der Schmerz der beraubten Mutter beredten Aus-

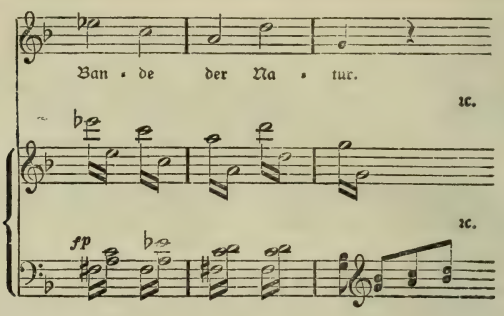
Nr. 14. Zweite Arie der Königin: „Der Hölle Rache".

druck, so tritt uns in der zweiten das rachsüchtige Weib entgegen:



Die ganze Anlage der Arie ist hochdramatisch; und selbst in den geschmähten und gefürchteten Staccatokoloraturen kocht die Leidenschaft, und diese würden lange nicht so sehr aus dem Charakter des Ganzen herausfallen, wenn unsere Koloratursängerinnen, die meistens von wirklich dramatischem Vortrag keine Ahnung haben, sie statt graziös-spielerisch, mit der richtigen Leidenschaft vortragen, gleichsam wie Naturschreie hervorstoßen würden. Von mächtiger Wirkung ist die Stelle: „Verstoßen sei auf ewig! verlaßen sei auf ewig —





mit der ostinatoartigen, abwechselungsweise im Forte und im Piano auftretenden Begleitungsfigur der zweiten Geigen, Bratschen, Celli und Fagotte. Aber wenn man es fertig bringt, selbst diese von Leidenschaft durchglühte Stelle mit obligatem Lächeln vorzutragen, so darf man sich nicht wundern, wenn die Arie statt des beabsichtigten hochdramatischen einen gekünstelten, zopfigen Eindruck macht. Doch darf man dann den armen Koloraturen nicht allein die Schuld beimessen. Mit einem Schwur an die Rachegeister versinkt die Königin. Nun stürzt Monostatos hervor, entwindet Paminen den Dolch, droht Sarastro alles zu verraten und stellt dem Mädchen die Wahl zwischen seiner Liebe und dem augenblicklichen Tod. Schon zückt er den Stahl gegen sie, da fällt ihm Sarastro in den Arm. Mit Verachtung jagt er ihn fort. Da Pamina fürchtet, Sarastro werde sich an ihrer Mutter rächen, verkündet er — diesmal nicht als Priester, sondern als mitfühlender Mensch und väterlicher Berater — in der herrlichen Arie „In diesen heiligen Hallen" das Evangelium der Vergebung und der Feindesliebe, „bei der man" — wie Otto Jahn trefflich bemerkt — „wie bei manchem anderen Stück der Zauberflöte, erst vergessen muß, wie oft man sie hat mißhandeln hören, um sich den ursprünglichen Eindruck rein zu vergegenwärtigen".

Nr. 15. Arie des Sarastro: „In diesen heil'gen Hallen".

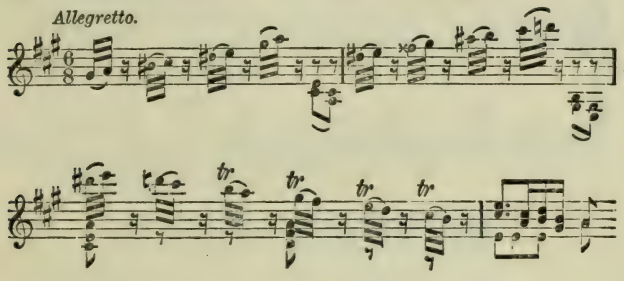
Zweiter Prüfungsvorhof.

Wieder Scenenwechsel: „Das Theater verwandelt sich in eine Halle, wo das Flugwerk gehen kann. Das Flugwerk ist mit Rosen und Blumen umgeben, wo sich sodann eine Thür öffnet. Ganz vorn sind zwei Rasenbänke". Dies ist der Ort der zweiten Prüfung, die diesmal in absolutem Stillschweigen besteht. Er ist freundlicher als der Ort der ersten (darum ist es unstatthaft, die Dekoration der ersten Prüfung zur zweiten

wieder zu verwenden), und freundlichere Geister besuchen ihn.

Nachdem der stets plappersüchtige Papageno sich mit einem alten Weib eingelassen, das ihm einen Becher Wasser brachte, und erfahren hatte, daß er des Weibleins Geliebter sei, schweben die drei Knaben im Flugwerk herab, sie bringen außer der Flöte und dem Glöckchenspiel einen gedeckten Tisch in ihrem luftigen Vehikel mit, den sie vor die Prüflinge hinsetzen, mit der Aufforderung, sich an Speis und Trank zu erlaben. Indem sie als Ueberbringer körperlicher Gaben auftreten, fallen sie aus ihrer Rolle als „Gewissen" der handelnden Menschen, doch darf man solche Dinge in der Zauberoper nicht zu genau nehmen. Zu dem überaus lichten, luftigen, nur vom Streichquartett, von Flöten und Fagotten begleiteten Terzett scheint Mozart die thematische Anregung aus — dem Flugwerk geschöpft zu haben. Wie zarte Libellenflügel bewegen sich die leichten Zweiundreißigstelfiguren mit ihren zitternden Trillerchen auf und ab:

Nr. 16. Zweites Knabenterzett: „Seid uns zum zweitenmal willkommen"



31.

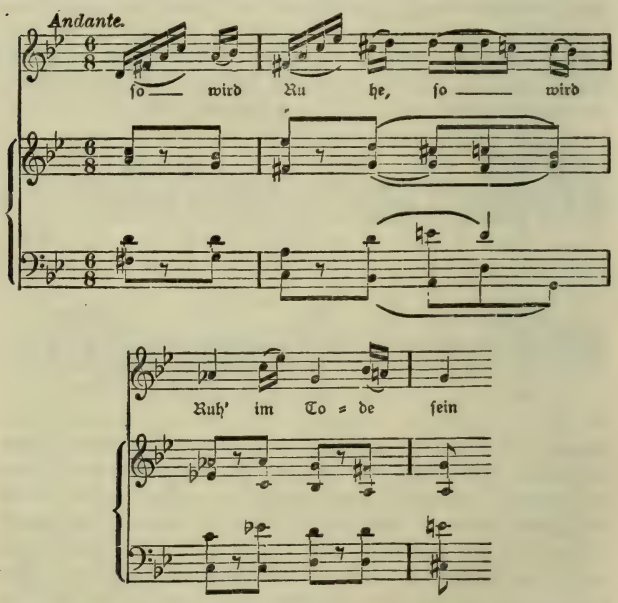
Damit der Tonsatz verständlich werde, sollte man daher auch das Schweben der Knaben scenisch andeuten, was die meisten Bühnen heute unterlassen. Man braucht deshalb noch nicht zu dem schwerfälligen alten „Flugwerk" zu greifen, die moderne Bühnentechnik besitzt die Mittel, auch das Schweben schön und sinnvoll darzustellen. Zudem brauchen ja die Knaben deshalb noch nicht im Schweben zu singen, wie die Rheintöchter im Schwimmen; aber sie könnten doch wenigstens hereingeschwebt kommen (ohne Tisch!) und wieder davonschweben.

Nachdem die Knaben „davongeschwebt", macht sich Papageno gleich über die leckeren Speisen (auf dem von den Knaben nicht herbeigebrachten, sondern hergezauberten Tische) her. Tamino verschmäht es, beim Mahle

2 Flötensolo. mitzuhalten; er bläst zu seinem eigenen Trost die Flöte. Mozart hat das, was in dieser Scene auf der Flöte geblasen werden soll, der Phantasie des Flötisten überlassen (der in der ersten Aufführung der Sänger des Tamino selber war). Heute wird an dieser Stelle gewöhnlich das Ritornell des Flötensolos aus dem ersten Finale wiederholt.

Nr. 17. Arie der Pamina: „Ach ich fühl's". Der Ton der Flöte lockt Pamina herbei. Da Tamino aber, dem Gebote der Priester gemäß, nicht mit ihr spricht, glaubt sie, daß er sie nicht mehr liebe und drückt ihren Schmerz in der schönen, wehmütigen G-Moll-Arie („Ach, ich fühl's, es ist verschwunden") aus. Auch diese „Arie" ist ein liedartiger Satz von großer Innigkeit. Wie rührend ist die Todessehnsucht ausgedrückt:

35.



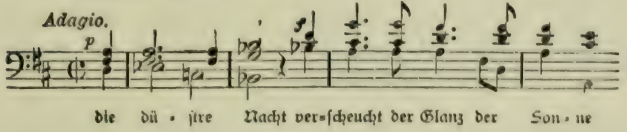
Während Pamina singt, bleibt auch Papageno standhaft in der Schweigsamkeit — er ißt nämlich, und er kann sich von der Mahlzeit auch noch nicht trennen, wie die „röchelnde" Posaune dreimal ertönt und die Fremdlinge zur Fortsetzung ihrer Wanderung auffordert. Erst Sarastros Löwen vertreiben ihn vom Tische. (Heute läßt man statt der Löwen meistens Affen erscheinen, die dann den

Tisch rasch abräumen und so gleichzeitig die Verwandlung vorbereiten helfen.) — Mit dieser Scene schließt bei den Aufführungen in vier Akten der dritte Aufzug.

Anderer Versammlungsort der Priester.

Wieder werden wir in die Versammlung der Eingeweihten geführt. Ueber die Dekoration der Scene sagt diesmal die alte Bühnenvorschrift ebenso lakonisch wie unklar: „Das Theater verwandelt sich in das Gewölbe von Pyramiden". Man wird heute vielleicht am besten eine streng stilisierte Halle mit Ausblick auf die großen Pyramiden wählen. Hier versammeln sich Sarastro und die Eingeweihten. Das alte Scenarium schreibt dann noch weiter vor: „Zwei Priester tragen eine erleuchtete Pyramide auf den Schultern; jeder Priester hat eine transparente Pyramide in der Größe einer Laterne in der Hand". Ich weiß nicht, ob in dieser barocken Anordnung irgend ein freimaurerischer Sinn verborgen liegt, jedenfalls aber gestaltet sich die Scene schöner, wenn die Priester, statt der transparenten Pyramidenlaternen, Fackeln tragen. Die Scene, in der Sarastro den Versammelten von den Fortschritten der Prüflinge Kunde giebt, wird mit einem prachtvollen Chorgebet an Isis und Osiris eröffnet. Hoffnungsfroh erschallt nun der feierliche Gesang:

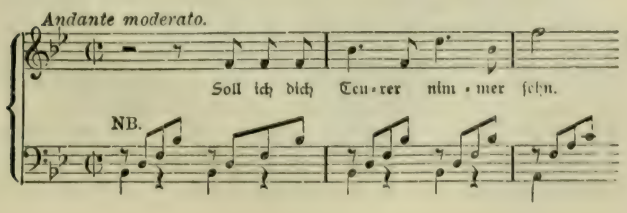
Nr. 18. Priesterchor: „O Isis und Osiris".



36.

Die Wendung vom Piano zum Forte, wo das ganze Orchester einsetzt und das hervorbrechende Licht malt, ist prächtig. Nun werden Tamino und Pamina herbeigeführt, sie sollen sich das letzte Lebewohl sagen, bevor Tamino seinen letzten schwersten Prüfungsgang antritt. Zwischen beiden steht Sarastro als Vermittler. In dem sich aus der Situation entwickelnden Terzett:

Nr. 19. Terzett: „Soll ich dich, Teurer, nicht mehr seh'n?

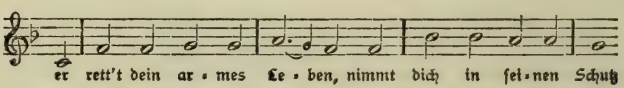


37.

fällt besonders die durch das ganze Stück ungewöhnlich stark hervortretende, von Bratschen, Celli und Fagotten im Einklange vorgetragene, aufsteigende Achtelfigur (N. B.) auf, die offenbar die innere Unruhe und bange Aufregung der Beteiligten malen soll. Von den Singstimmen schließen sich zuerst Tamino und Sarastro enger zusammen, die beide Paminen Mut zusprechen. Wie aber Sarastro zum Aufbruch drängt, vereinigen sich Tamino und Pamina. Nach dem letzten Lebewohl entfernen sie sich nach verschiedenen Richtungen.

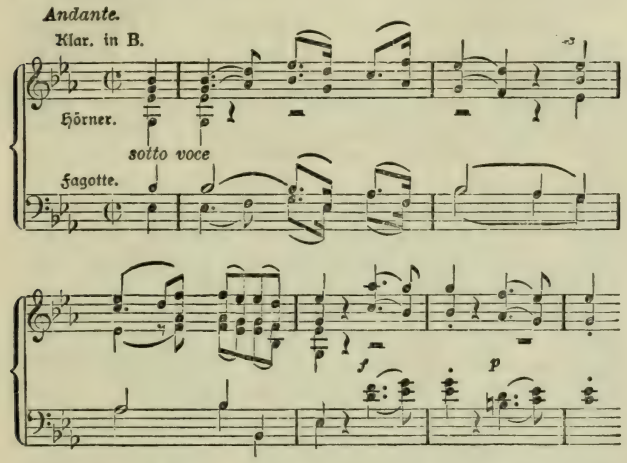
Die lehrgewordene Bühne betritt Papageno. Er erfährt vom Sprecher, daß er „das himmlische Vergnügen der Eingeweihten" nie fühlen werde. Das macht ihm wenig Kummer. Wenn er nur wenigstens ein Glas Wein hätte. Der Wein erscheint, und sobald Papageno getrunken, wird er guter Dinge und wünscht sich nun auch noch ein Weibchen. Er holt seine Glöckchen hervor und beginnt zu singen und zu spielen: „Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich". Wer kennt dieses Liedchen nicht? vielleicht die populärste aller Opernmelodien! Die Melodie zu diesem Liedchen will der eitle Schikaneder selbst erfunden und Mozart vorgesungen haben. Nun, wir wissen ja, was von solchen Schikanederschen Behauptungen zu halten ist. Das Thema soll aus der siebenten und achten Zeile des Chorals „Nun lob mein Seel den Herren" von Scandelli (gest. 1580) stammen.

Nr 20. Arie des Papageno: „Ein Mädchen oder Weibchen".

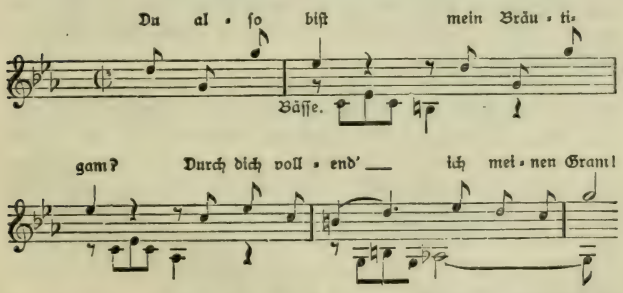


Sie wird auch noch auf andere Texte, z. B. Höltys „Ueb' immer Treu und Redlichkeit", gesungen und bildet sogar die Anfangstakte des „Sanges an Aegir". Den vollen Reiz aber besitzt sie nur an der Stelle, wo Mozart sie hingestellt hat, und in seiner Bearbeitung. — Während Papageno singt und tanzt, gesellt sich ihm das alte Weibchen wieder zu. Sie verkündet, daß er für immer hier eingekerkert bleiben müsse bei Wasser und Brot, wenn er sie nicht heirate. Um diesem harten Los zu entgehen, reicht er ihr die Hand; da verwandelt sie sich in die junge, schöne Papagena. Aber der gestrenge Sprecher treibt die Schöne zu Papagenos Aerger rasch von dannen.

Nun beginnt das zweite Finale. „Das Theater verwandelt sich in einen kurzen Garten". Wieder vernehmen wir einen leisen feierlichen Marsch, wie er das Reich der Geweihten charakterisiert: Nr. 21. Zweites Finale. Gartendekoration.



zuerst nur von Klarinetten, Fagotten und Hörnern vorgetragen, und die drei Knaben senken sich auf die Erde nieder. Ihr Terzett verheißt in etwas mystisch klingenden Worten aber in einer himmlisch schönen Melodie die baldige Beendigung der Prüfungszeit. Da naht die verzweifelnde Pamina, die sich von Tamino verlassen glaubt und sich das Leben nehmen will. Sie wendet sich an den Dolch, den ihr die Mutter gegeben: 3. Knabenterzett.



Die Knaben halten sie von dem unheilvollen Entschlusse zurück, indem sie ihr versichern, daß Tamino sie treu

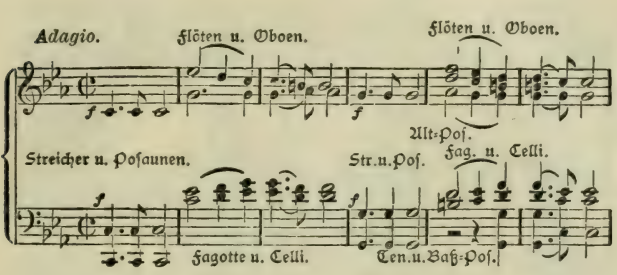
liebe und den Tod für sie nicht scheue; sie erbieten sich, sie zu ihm zu führen, worauf die Scene mit einer Sentenz abschließt („Zwei Herzen, die vor Liebe brennen"), die Mozart wiederum zu einem wirkungsvollen Sätzchen umgestaltet.

Wasser- und Feuerdekoration.

Nun aber naht für die Liebenden die letzte, große Prüfung, die allerdings auf dem Theater, trotz aller Dekorationsmittel, nie recht furchtbar erscheinen will: der Gang durch Feuer und Wasser als Symbol der großen Reinigung und Heiligung. Die alte Bühnenvorschrift sagt: „Das Theater verwandelt sich in zwei große Berge; in dem einen ist ein Wasserfall, worinnen man sausen und brausen hört; der andere speit Feuer aus; jeder Berg hat ein durchbrochenes Gegitter, worin man Feuer und Wasser sieht; da, wo das Feuer brennt, muß der Horizont hellrot sein, und wo das Wasser ist, liegt schwarzer Nebel. Die Scenen sind Felsen, jede Scene schließt sich mit der eigenen Thüre. Tamino ist leicht angezogen ohne Sandalen. Zwei schwarze geharnischte Männer führen Tamino herein. Auf ihren Helmen brennt Feuer, sie lesen ihm die transparente Schrift vor, welche auf einer Pyramide geschrieben steht. Diese Pyramide steht in der Mitte ganz in der Höhe, nahe am Gegitter". Hier konnten also die Dekorateure ihre Phantasie und Kunst erproben, und sie haben sie an dieser Scene tüchtig erprobt; die Wasser- und Feuerdekorationen waren stets Glanzleistungen der jeweiligen Bühnentechnik. Der moderne Regisseur hat darauf zu sehen, daß das Ganze einen möglichst einfachen und natürlichen Eindruck mache; er wird mehr durch das natürliche Grauen eines düstern, vielleicht unterirdisch gedachten und mit phantastisch-altertümlichen Götterbildern ausgeschmückten Ortes, als direkt durch Kolophoniumfeuer und prasselnde Regengüsse wirken wollen.

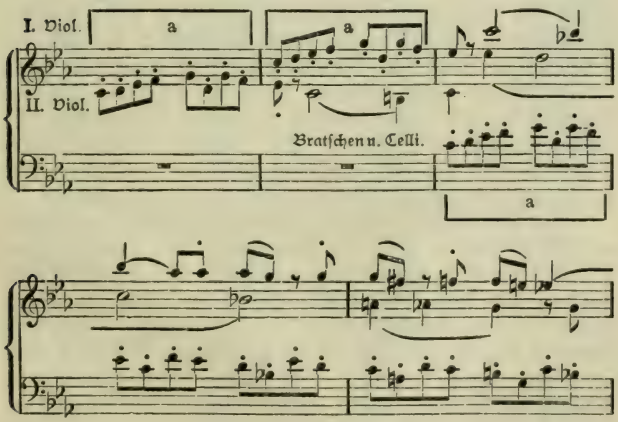
Der figurierte Choral.

Mozart hat auf diese Scene seine ganze Kunst verwandt und hier das Höchste geschaffen. Um die Wichtigkeit des Momentes darzustellen, wendet er in dieser Scene, wie in der Ouverture, streng polyphone Formen an; begegneten wir dort einer Fuge, so stoßen wir hier auf eine andere, sonst nur im strengen Kirchenstil angewandte Form, den figurierten Choral. Eine majestätische Intrade (Instrumentalvorspiel) von 6 Takten leitet die Scene ein:

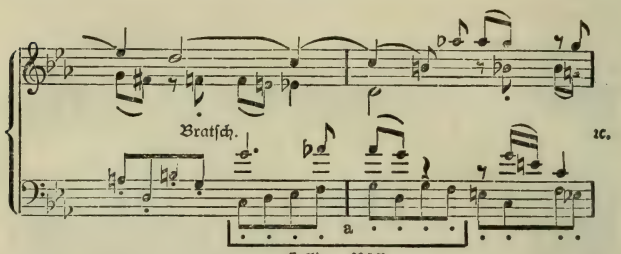


41.

Auf die drei unisono vorgetragenen Posaunenstöße des ersten Taktes folgt ein zweitaktiges Motiv, das hier, in die feierlichdüstere C-moll-Tonart gekleidet, ein schmerzverzerrtes Gesicht zeigt, dessen wahre Natur wir aber erst im Schlußchor der Oper erkennen, wo es in Es-Dur erklingend, als Hauptmotiv des Chores „Heil sei euch Geweihten!" dient, mit dem Tamino und Pamina nach überstandener Prüfung von den Priestern begrüßt werden. Das Motiv deutet demnach hier auf das Ziel der Prüfung hin. Nachdem die drei Posaunenstöße nochmals (auf der Dominante) erklungen, wird das Motiv (in anderer Lage, diesmal vom verminderten Septimenakkord zur Tonika zurückschreitend) wiederholt. An die Intrade schließt sich ein figuriertes Vorspiel:



42.

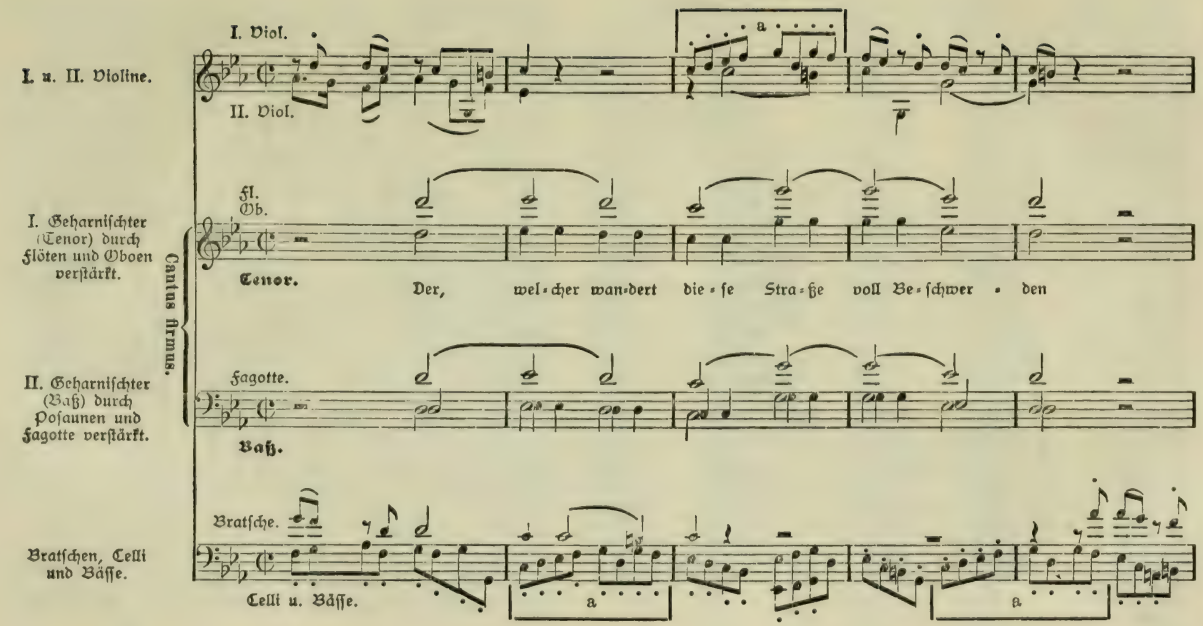


Celli u. Bässe.

Nachdem das Hauptmotiv der Figuration (a) durch die vier Stimmen durchgeführt ist, setzen im elften Takte des figurierten Satzes die beiden Geharnischten (Tenor und Baß) mit dem Cantus firmus (der eigentlichen Choralmelodie ein (siehe das nebenstehende Partiturschema), während die Figurierung weiter schreitet. Der Cantus firmus ist die alte Choralmelodie „Ach Gott vom Himmel sieh darein", deren halbe Noten teilweise in Viertel aufgelöst wurden, und den Mozart um eine Verszeile erweitert, im übrigen aber unverändert beibehalten hat. Die Choralmelodie wird von den beiden Geharnischten in Oktaven vorgetragen, was einen altertümlichen und eigenartig herbfeierlichen Eindruck macht; zudem wird sie durch Flöten, Oboen, Fagotte und Posaunen unterstützt, während die Figuration ausschließlich vom Streichorchester ausgeführt wird. — Dieser figurierte Choral, der die ernste Arbeit und die Mühsal der Prüfung in ganz einziger Weise schildert, bildet den musikalischen Höhepunkt der großen Prüfungsscene und der ganzen Oper überhaupt. Nachdem in diesem Musikstück der schwere Durchgang durch die Schreckenspforten eigentlich schon geschildert ist, kann Mozart nun die wirklich scenische Darstellung dieses Vorganges einfacher behandeln. Er schreibt daher zu „Wasser" und „Feuer" keinerlei dekorative Musik, sondern läßt den Dekorateur walten und beschränkt sich auf schlichte musikalische Darstellung.

Wie sich Tamino bereit erklärt, die Schreckenspforten zu durchschreiten, erscheint Pamina. Mit einem kurzen Duett („Tamino mein") feiern sie ihr Wiedersehen und machen sich dann mit einem ebenfalls kurzen, melodisch schönen Satze, in den auch die Geharnischten mit einstimmen („Wir wandeln durch des Tones Macht"), zum schweren Gange bereit. Der Gang durch Feuer und Wasser selbst wird durch einen eigenartig feierlichen, aber ganz einfachen Marsch dargestellt, dessen Melodie

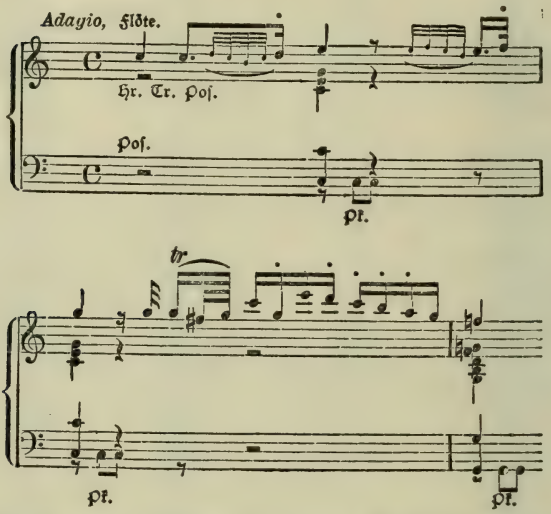
Marsch: „Wir wandelten durch Feuersgluten".


I. u. II. Violine.
I. Geharnischter (Tenor) durch Flöten und Oboen verstärkt.
II. Geharnischter (Baß) durch Posaunen und Fagotte verstärkt.
Bratschen, Celli und Bässe.
Cantus firmus.
I. Viol.
II. Viol.
Fl.
Ob.
Tenor.
Der, wel-cher wan-dert die-se Stra-ße voll Be-schwer-den
Fagotte.
Baß.
Bratsche.
Celli u. Bässe.
a
a
a

42.

die Flöte (Zauberflöte) allein führt, während Hörner, Trompeten, Pauken und Posaunen nur leise den Rhythmus markieren.

44.

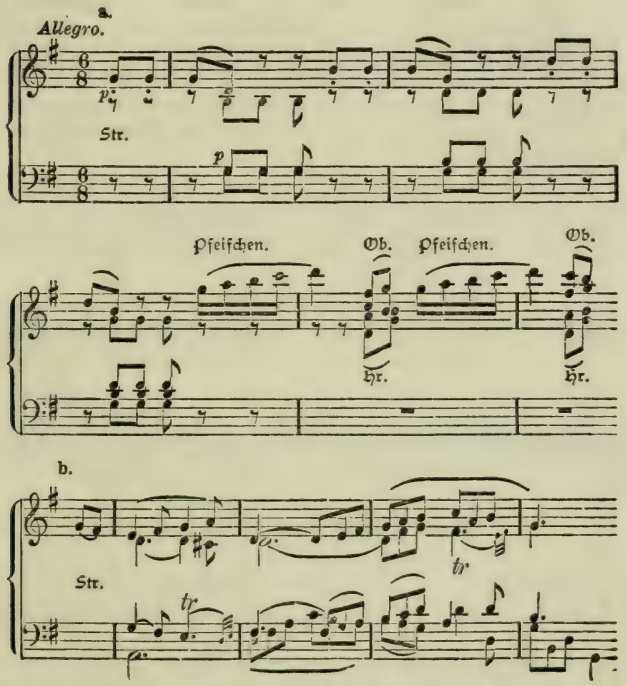


Nachdem beide Feuer und Wasser durchschritten haben, „öffnet sich eine Thür; man sieht einen Eingang in einen Tempel, welcher hell beleuchtet ist. Eine feierliche Stille" — die Mozart in richtiger Erkenntnis n i c h t beachtet hat. — „Dieser Anblick muß den vollkommenen Glanz darstellen. Sogleich fällt der Chor unter Trompeten und Pauken ein". Mit einem kurzen Triumphgesang werden Tamino und Pamina von den Eingeweihten begrüßt.

Gartendekoration. Nun wäre die Oper eigentlich zu Ende; aber auf die Tragödie muß noch das Satyrspiel, auf die ernste Handlung die Parodie folgen. Wir müssen noch über das Schicksal Papagenos unterrichtet werden, der die letzte Prüfung nicht mehr mitmachte, und der „die Freuden der Eingeweihten nie genießen" wird.

Scene des Papageno. „Das Theater verwandelt sich wieder in den vorigen Garten". — Wie Pamina, so geht auch Papageno mit Todesgedanken um. Diesen Selbstmordversuch des ebenso furchtsamen wie lebenslustigen Menschen hat Mozart zu einer Scene voll köstlichen Humors ausgestaltet. Mit

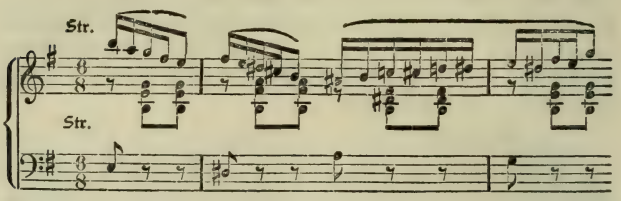
einer, trotz dem fröhlichen Sechsachteltakt und der munteren Beweglichkeit etwas elegisch angehauchten Melodie hüpft er auf die Bühne. In der Orchestereinleitung haben wir gleich die beiden Motive, aus denen Mozart die ganze Scene gestaltete:



45.

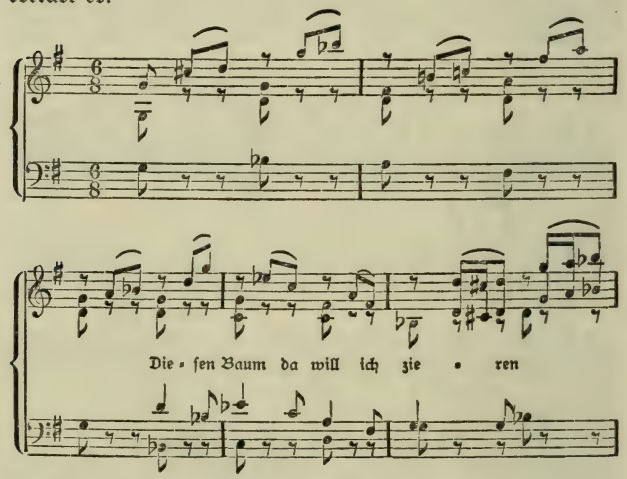
Mit dem ersten Motiv (a) ruft und seufzt er nach Papagena und unterstützt seine Lockung mit seinem Pfeifchen. („Papagena! Papagena! Papagena!"). Das andere Motiv (b) erklingt zu seinen weltschmerzlichen Betrachtungen: „Sterben macht der Lieb ein End, wenn's im Herzen noch so brennt" oder „Papageno, frisch hinauf, ende deinen Lebenslauf". Der Aermste will der „schwarzen Welt" gute Nacht sagen, er will sich aufhängen, weil sie ihm „kein schönes Kind zubandelt", weil er seine Papagena verloren hat. Es brennt ihn im Herzenskämmerlein; es zwickt ihn hier und zwickt ihn da. Diese tragikomischen Schmerzen schildert die chromatische Figur der ersten Violinen:

46.



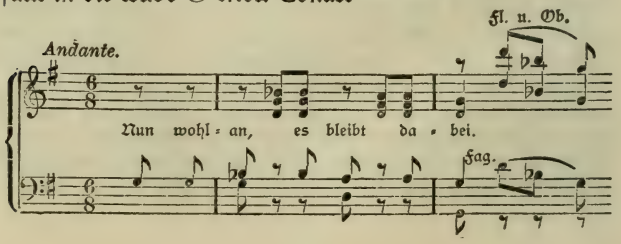
Unter abgerissenen Seufzern, die durch die synkopisch einsetzenden aufsteigenden Achtelfiguren angedeutet werden, erklärt er:

47.



Aber vorher macht er noch einen letzten Versuch. Er wendet sich an die schönen Mädchen im Publikum und fragt, ob denn keine mit ihm Erbarmen fühle; ja er wartet und zählt eins, zwei, drei, und unterstützt seine Bitte durch den Lockruf seines Pfeifchens. Wie er sieht, daß auch das vergeblich ist, wird er ganz traurig. Er fällt in die trübe G-Moll-Tonart

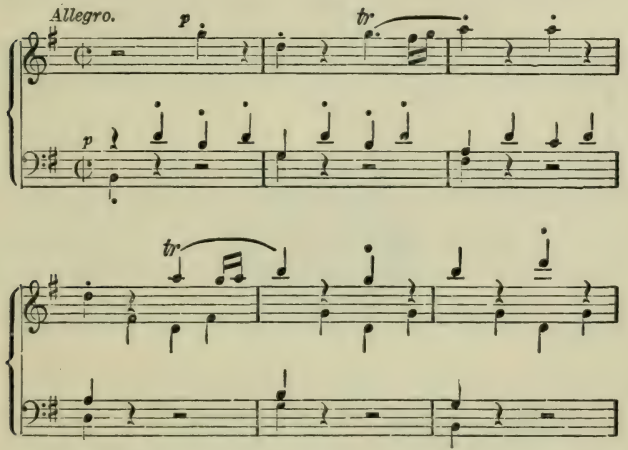
48.



und will nun wirklich Ernst machen. Aber auch ihn halten die drei Knaben zurück, indem sie ihm ins Gedächtnis zurückrufen, daß man ja nur einmal lebe. Er meint allerdings, die Knaben hätten noch kein rechtes Verständnis für seine Gefühle („doch brennt es euch, wie mich, im Herzen, ihr würdet auch nach Mädchen gehn"); aber sie wissen doch guten Rat. Sie sagen ihm, er solle es doch einmal mit seinen Zauberglöckchen versuchen. Er folgt dem Rate, und wie er sich auf das Geheiß der Knaben umsieht, steht Papagena in Jugendschönheit vor ihm.

Papageno-Papagena-Duett.

Beiden bleibt vor Glück und Staunen das Wort in der Kehle stecken, nur die Anfangssilbe ihres Namens „Pa" bringen sie heraus und nun stammelt und plappert es los:



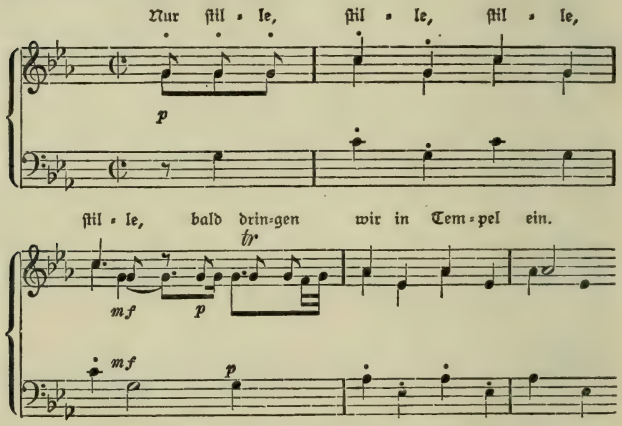
in dem weltberühmten Papageno-Papagena-Duett, das den ärgsten Griesgram fröhlich stimmen muß. Im Vorgefühl künftiger Elternfreuden eilen die beiden Glücklichen in ihre Hütte.

Unterirdischer Gang.

Nach dem Duett wird die Bühne gewöhnlich — schon um den Kontrast mit der Schlußdekoration wirkungsvoll hervortreten zu lassen — in ein unterirdisches Gewölbe verwandelt oder in eine düstere Felsengegend; obgleich das alte Scenarium hier keine Verwandlung vorschreibt, die folgende Scene ebenfalls in der kurzen Gartendekoration spielen läßt und die Bühne nur verfinstert. „Der Mohr, die Königin mit

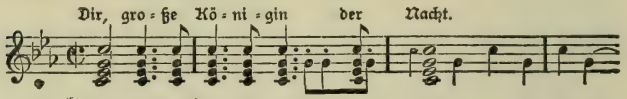
allen ihren Damen kommen aus beiden Versenkungen; sie tragen schwarze Fackeln in der Hand". Monostatos führt die Königin der Nacht, der er sich verbunden hat, nachdem ihn Sarastro aus seinen Diensten gejagt, auf Schleichwegen in den Tempel. Die Geweihten sollen heimlich überfallen werden. Ein unheimlich pochendes Motiv beherrscht die Scene:

50.



— die richtige Verschwörermusik. Die Königin verspricht dem Mohren die Hand Paminas, wenn er sie ans Ziel führe, ihr zur Rache verhelfe, und im Vorgefühl des Sieges huldigen die dunklen Gestalten der Königin der Nacht:

51.



Noch einmal tritt hier das Reich der Nacht in vollen Gegensatz zum Reiche des Lichts. Aber das Reich der Finsternis hat keinen Bestand. Ein furchtbarer Donnerschlag, und die Verschwörer sinken in ewige Vernichtung.

Schlußbild. „Sogleich verwandelt sich das Theater in eine Sonne. Sarastro steht erhöht; Tamino, Pamina, beide in priesterlicher Kleidung. Neben ihnen die ägyptischen Priester auf beiden Seiten. Die drei Knaben halten Blumen". Statt in eine „Sonne" verwandelt man die Bühne in einen prächtigen ägyptischen Tempel. Die ganze Pracht einer Opernapotheose kann entfaltet werden, doch sollte man sich dabei möglichst im ägyptischen Stile halten.

Papageno und Papagena aber sollen nicht etwa ebenfalls — als zweites Hochzeitspaar! — zu den Füßen Saraſtros knien, wie man es an verſchiedenen Bühnen immer noch ſehen kann; denn das würde dem Sinn des Stückes widerſprechen. Saraſtro verkündet: „Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht, zernichten der Heuchler erſchlichene Macht". Darauf ſetzt der Schlußchor mit dem uns aus der Intrade zum figurierten Choral bekannten Motiv, das jetzt in Es-Dur ſteht, ein. („Heil ſei euch Geweihten".) Bei den Worten „Dank, Dank" geht die Muſik in einen feierlichen Tanzrhythmus über und ſchließt mit einem lebhaften Allegroſatze:

„Es ſiegte die Stärke und krönet zum Lohn
Die Schönheit und Weisheit mit ewiger Kron'".

In der vom Verlag **Hermann Seemann Nachfolger in Leipzig** herausgegebenen Sammlung

„Opernführer“

sind bis jetzt folgende Nummern erschienen:

1 **Beethoven,** Fidelio.
Von Ferdinand Pfohl.

2 **Lortzing,** Zar u. Zimmermann.
Von Heinr. Bulthaupt.

3 **Cherubini,** Wasserträger.
Von E. O. Nodnagel.

4 **Berlioz,** Trojaner.
Von Arthur Smolian.

5/6 **Mozart,** Don Juan.
Von Hans Merian.

7/8 **Mozart,** Figaro.
Von Hans Merian.

9/10 **Mozart,** Zauberflöte.
Von Hans Merian.

11 **Kretschmer,** Folkunger.
Von Otto Schmid.

12 **Siegfried Wagner,** Bärenhäuter. Mit dem Bild Siegfr. Wagners.
Von Hans Merian.

13 **Bungert,** Odysseus' Heimkehr.
Von Max Chop.

14 **Bungert,** Kirke.
Von Max Chop.

15 **Bungert,** Nausikaa.
Von Max Chop.

16 **Méhul,** Joseph.
Von E. O. Nodnagel.

17 **Gounod,** Margarethe.
Von Peter Raabe.

18 **Thomas,** Mignon.
Von Peter Raabe.

19 **d'Albert,** Kain, Abreise.
Von Arthur Smolian.

20 **Donizetti,** Marie oder die Tochter des Regiments.
Von E. O. Nodnagel.

21 **Flotow,** Martha, Stradella.
Von Max Chop.

22/23 **Richard Wagner,** Meistersinger.
Von Hans Merian.

24 **Donizetti,** Lucia v. Lammermoor.
Von E. O. Nodnagel.

25 **Goetz,** Der Widerspenstigen Zähmung.
Von Arthur Smolian.

Die Sammlung wird in raschem Tempo vervollständigt, so daß binnen kurzem sämtliche beliebte Repertoire-Opern darin enthalten sein werden.

—— Preis pro Nummer: 50 Pf. ——

Sämtliche Nummern der Opernführer-Sammlung sind durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen, oder durch den Verlag

Hermann Seemann Nachfolger in Leipzig.

Im Verlag von **Hermann Seemann Nachfolger in Leipzig** ist erschienen und ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Populäre Harmonielehre

in Unterrichtsbriefen

von

Ernst Böttcher.

2. Aufl. — Preis in Leinwand geb. 2 M. 40 Pf.

Urteile der Fachpresse über Böttchers Harmonielehre:

Noch selten ist uns eine Harmonielehre in die Hände gekommen, welche nach Anlage und Durchführung so praktisch für den Selbstunterricht erscheint, als die vorliegende. Wir empfehlen das Werk Präparanden, Seminaristen und Freunden der Musik angelegentlichst zum Durchstudieren. **Praxis der Landschule.**

Der Verfasser hat seine Aufgabe, das Wissenswerteste aus der musikalischen Theorie möglichst anschaulich mitzuteilen, mit allem Geschick gelöst. **Chorgesang.**

Ein sehr klar und gemeinverständlich verfaßtes Handbuch, welches sich besonders zum Selbstunterrichte eignet. Es werden darin anregende Aufgaben gestellt und die Behelfe an die Hand gegeben, die Richtigkeit der Lösungen derselben zu prüfen. Das Buch zerfällt in die Ton-, Harmonie- und Formenlehre und behandelt in der letzteren besonders geschickt das Wesen der Fuge. **Neue Musikzeitung.**

Es ist uns für den angegebenen Zweck in dieser Form ein besseres Heft noch nicht vorgekommen. **Preuss. Lehrerzeitung.**

Allen Musikschülern sei dieses praktische Werkchen bestens empfohlen! **Hannoversche Musikerzeitung.**

Vorliegendes Werk bietet in seinen mannigfaltigen Teilen eine Anregung und Belehrung, sowie in der Auseinandersetzung einzelner Lektionen ein hinreichendes Material, welches jedem Schüler, der nicht im stande ist, einen Lehrer zu Rate zu ziehen, es ermöglicht, nach fleißigem Studium kleinere Musikstücke selbstständig zu erfinden und zu harmonisieren. **Deutsche Heeres-Musik-Zeitung.**

Alle Definitionen und Erläuterungen sind vollständig klar und so leichtfaßlich dargestellt, daß auch der Nichtmusiker aus dem Buche genügende Belehrung gewinnen kann. Dieses Buch wird allen zu empfehlen sein, die in Bezug auf theoretische Ausbildung Fortschritte zu machen gedenken; andererseits aber auch als Unterrichtsbuch für Musik- und Präparandenschulen, Lehrerseminarien u. s. w. **Litteraturblatt für kath. Erzieher.**

Verlag von Hermann Seemann Nachfolger
in Leipzig.

Musiker und ihre Werke

eine Sammlung von Werken für Musikfreunde, **Biographien, Musikgeschichte** 2c. nebst **Erläuterungen** der Hauptwerke.

Sämtliche Bände sind **geschmackvoll gebunden.**

Es erschienen bisher:

Die beliebtesten Symphonien und symphonischen Dichtungen des Konzertsaals, von Engelbert Humperdinck, Gustav Erlanger, Musikdirektor A. Glück, Arthur Hahn, Prof. Iwan Knorr, Wilh. Mauke, Musikdirektor Th. Müller-Reuter, A. Niggli, A. Pochhammer, Dr. Hugo Riemann, B. Widmann und Musikdirektor Witting nebst einer Einleitung über die „Entwickelung und Bedeutung dieser Kunstformen" von A. Pochhammer. Preis: geb. M. 5,—

Beethovens 9 Symphonien, von G. Erlanger, Prof. Dr. Helm, A. Morin, Dr. Radecke, Prof. Sittard und Musikdirektor Witting mit Beethovens Biographie von A. Pochhammer. Preis: geb. M. 2,—

Die beliebtesten Chorwerke (nebst Text) von Prof. Dr. Bernhard Scholz, Richard Heuberger, Musikdirektor Th. Müller-Reuter, Prof. J. Sittard, P. Widmann nebst einer Einleitung über die „Entwickelung und Bedeutung der diesbezüglichen Kunstformen" von A. Pochhammer. Preis: geb. M. 5,—

Wagner, Ring des Nibelungen, von A. Pochhammer. Preis: geb. M. 2,—

Johannes Brahms, von Dr. Hugo Riemann, A. Beyer, R. Heuberger, Prof. Iwan Knorr, A. Morin, Prof. J. Sittard, J. Söhle und kgl. Musikdirektor Witte. Preis: geb. M. 5,—

Franz Liszt, von Kapellmeister Volbach, Arthur Hahn und A. Pochhammer. Preis: geb. M. 3,—

Man bezieht die obigen Werke durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt durch den Verlag:

Hermann Seemann Nachfolger in Leipzig.

Verlag von Hermann Seemann Nachfolger
in Leipzig.

Eine für jeden Musikfreund hochinteressante Novität ist:

Arthur Nikisch
als Mensch und Künstler

von **Ferdinand Pfohl.**

(Preis elegant broschiert 1 Mark.)

Der bekannte Hamburger Musikschriftsteller schildert im I. Teile dieser Broschüre mit voller Beherrschung alles authentischen Materials Leben und Entwickelungsgang Arthur Nikischs bis auf den heutigen Tag, um im Hauptabschnitte eine in brillantem Stil gehaltene Charakteristik des berühmtesten lebenden Dirigenten zu entwerfen. Dabei werden, wie es das Thema von selbst ergiebt, die Grundsätze und Geheimnisse der modernen Dirigierkunst überhaupt in eine durchaus neuartige Beleuchtung gerückt. Ferdinand Pfohls neuestes Buch wird daher mit Recht die Aufmerksamkeit der gesamten modernen Musikgemeinde auf sich lenken. Das mit 7 tadellos reproduzierten Abbildungen (darunter Anton Klamroths bekanntes Gemälde) versehene Buch ist äußerst elegant in modernem Geschmack ausgestattet und bildet eine reizende Erinnerung für alle diejenigen, die schon das Glück hatten, den berühmten Leipziger Kapellmeister wirken zu sehen.

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt durch den Verlag

Hermann Seemann Nachfolger in Leipzig.

Eine für jeden Musikfreund hochinteressante Schrift über **Richard Strauß** und die **moderne Programmsymphonie** ist kürzlich im Verlag von **Hermann Seemann Nachfolger in Leipzig** erschienen:

Richard Strauss Tondichtung:

Also sprach Zarathustra.

Eine Studie über die moderne Programmsymphonie

von

Hans Merian.

Preis 60 Pf.

Die „Münchener Signale" schreiben darüber:

„In diesem außerordentlich anregenden und mit genauester Sachkenntnis geschriebenen neuesten Buche des bekannten Leipziger Kunst- und Musikschriftstellers wird zum erstenmale am Beispiel von Richard Strauß Tondichtung „Also sprach Zarathustra" das innere Wesen und der organische Bau der modernen Programmsymphonie erläutert und zugleich die so oft aufgeworfene Frage erörtert, inwieweit die Musik im stande sei, Gedanken auszudrücken oder Thatsachen und Begebenheiten zu schildern. Der Verfasser erweist sich durch seine genaue und treffende Analyse der Straußschen Tondichtung als ein Meister der musikalischen Deutekunst und liefert in seiner Schrift einen vollständigen Kommentar zu der berühmten Komposition, wobei er überall die Parallelen zwischen dieser und dem gleichnamigen Hauptwerk Friedrich Nietzsches bloßlegt, auf dessen Philosophie eine Menge interessanter Streiflichter fallen. Die hochbedeutsame, in ihrer Art einzig dastehende Schrift muß nicht nur jeder Musiker und Musikfreund, sondern auch jeder Gebildete überhaupt lesen, der an der künstlerischen Produktion unserer Tage Anteil nimmt. Hervorgehoben sei noch die tadellose Ausstattung der Broschüre, die in altdeutscher Manier auf Büttenpapier gedruckt und mit wirkungsvollen Umschlagzeichnungen von dem bekannten Berliner Maler Fidus ausgeschmückt ist."

Ein für jeden Musikfreund unentbehrliches Nachschlagewerk ist das im Verlag von **Hermann Seemann Nachfolger in Leipzig** erschienene

Opern-Handbuch

Repertorium

der dramatisch-musikalischen Litteratur

(Opern, Operetten, Ballette, Melodramen, Pantomimen, Oratorien, dramatische Kantaten u. s. w.)

Ein notwendiges Supplement zu jedem Musiklexikon

von

Dr. **Hugo Riemann,**

Preis brosch. M. 12,50; eleg. in Leder geb. M. 14,50.

Ferner erschienen im Verlage von **Hermann Seemann Nachfolger:**

Präludien und Studien.

Gesammelte Aufsätze

zur

Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik

von

Dr. **Hugo Riemann.**

Preis broschiert M. 5,—; elegant gebunden M. 6,50.

Soeben sind im Verlag von Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig, Goeschenstrasse 1 erschienen:

Die beiden letzten Walzer

. . . . von . . . .

Johann Strauss.

1. Abschieds-Walzer (F-dur)

nachgelassener Walzer No. 1.

2. Tschler-Walzer (A-dur)

nachgelassener Walzer No. 2.

Ausgabe für Klavier zu zwei Händen.

Preis pro Walzer 1 Mk. 80 Pf.

☛ Diese Walzer gehören nach dem einstimmigen Urteil erster Autoritäten zu dem Besten, was der berühmte Walzerkomponist je geschaffen hat. ☚

Im Verlage von **Hermann Seemann Nachfolger** in **Leipzig** erschien und ist durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Das deutsche Drama

des neunzehnten Jahrhunderts in seinen Hauptvertretern

von Dr. **Siegismund Friedmann**

Ord. Professor an der R. Accademia Scientifico Letteraria in Mailand.

Autorisierte Übersetzung von **L. Weber.**

Erster Band.

Preis brosch. M. 5,—; in eleg. Halbfrzbd. geb. M. 7,—

Über die italienische Ausgabe schreibt **Heinrich Bulthaupt** in der Weserztg. v. 19. Dez. 1894:

„Ein rühmliches Werk, das man auch wohl eine Frucht des Dreibundes nennen kann, ist soeben bis zum dritten Bande gediehen. Unter dem Gesamttitel „Il Dramma tedesco" hat Dr. Siegismund Friedmann, „Professore della R. Accademia scientifico letteraria di Milano", unsere hervorragendsten nachklassischen Dichter dramaturgisch gewürdigt, im ersten Bande „Enrico di Kleist", im zweiten „I Psicologi", unter denen er Grabbe, Ludwig und vor allen den fast ausschließlich behandelten Hebbel begreift, im dritten „Francesco Grillparzer". Es ist eine Freude, dem Autor zu folgen, der im Lande dieser Poeten und der reichen Litteratur, die sich mit ihnen beschäftigt, vollkommen heimisch, anscheinend selbst der verborgendsten Aufsätze in den gelehrten Zeitschriften kundig, mit ebensoviel Gerechtigkeit als Feinfühligkeit seines Amtes waltet .... Aber auch die deutschen Forscher werden Friedmanns Werk mit Gewinn lesen. Giebt er uns doch gleichsam im Austausch von der italienischen Litteratur so manche interessante und wertvolle Kunde, und wer sich, um nur ein Beispiel zu nennen, mit der „Sappho" des österreichischen Dichters beschäftigt, wird das Material, das Friedmann über die Dramen von Marenco, Scevola u. a. beibringt, kaum unbenutzt lassen dürfen.

Die Darstellung ist frisch und lebendig, die Betrachtung immer gesund, ohne jede Neigung zur grüblerischen Haarspalterei und Originalitätssucht, das Ganze von einer wohlthuenden Wärme unterströmt. Kein zopfiger Gelehrter, sondern ein künstlerisch und menschlich frei empfindender Mann hat diese Bücher geschrieben."

Als hervorragende **Geschenkwerke für Alt und Jung** empfehlen wir die

Illustrierten Elzevier-Ausgaben

Miniatur-Bibliothek beliebter klassischer Dichtungen in Prachtausstattung und reichem Bilderschmucke erster Künstler.

Jeder Band in rotem Saffianleder geb. **M. 3,—.**

Doppelband M. 5,—.

Lederkästchen mit sechs nach Wahl gefüllten **Bändchen M. 20,—.**

Bisher erschienen:

1. **Chamisso,** Peter Schlemihl.
2. **Heine,** Die Harzreise.
3. **Hauff,** Phantasien im Bremer Ratskeller.
4. **Shakespeare,** Romeo und Julia.
5. **Klassische Balladen.**
6. **Eichendorff,** Leben eines Taugenichts.
7. **Lessing,** Minna von Barnhelm.
8. **Goethe,** Faust. I. Teil.
9. **Goethe,** Faust. II. Teil.
10. **Goethe,** Faust. I. u. II. Teil. Doppelband.
11. **Goethe,** Hermann und Dorothea.
12. **Tennyson,** Enoch Arden.
13. **Goethe,** Werthers Leiden.
14. **Religiöse Lyrik.**
15. **Petersen,** Die Irrlichter.
16. **Schroeter,** Minnesangs Rosenzeit.
17. **Heine,** Buch der Lieder.

In Vorbereitung:

18. **Rückert,** Liebesfrühling.
19. **Byron,** Manfred.
20. **Goethe,** Gedichte.
21. **Hoffmann,** Fräulein v. Scudery.
22. **Lenau,** Gedichte.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen und den Verlag von

Hermann Seemann Nachfolger in Leipzig.

Druck von E. Haberland in Leipzig.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
410
M9M45

Merian, Hans
Mozarts Meisteropern

Music

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 14 11 10 005 8